الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكـرة -
كليــة الآداب واللغــات
قسم الآداب واللغة العربية




# العجائبية وتشكلها السردي في رسالـة التوابـع والزوابـع لابن شُهيد الأندلسي ومنـامـات ركـن الديـن الوهرانـي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب مغربي وأندلسي

إعداد الطالبة: - فاطمة الزهراء عطية

إشراف الدكتور: - علي عاليـة

أعضاء لجنة المناقشة

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | امحمد بن لخضر فورار | أستاذ | بسكرة | رئيسا |
| 02 | علي عالية | أستاذ محاضر"أ" | باتنة | مشرفا ومقررا |
| 03 | أحمد مداس | أستاذ محاضر"أ" | بسكرة | عضوا مناقشا |
| 04 | رحمة شيتر | أستاذ محاضر"أ" | بسكرة | عضوا مناقشا |
| 05 | محمد فورار | أستاذ محاضر"أ" | باتنة | عضوا مناقشا |
| 06 | عيسى مدور | أستاذ | باتنة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 1435/1434 هـ- 2014 /2015 م

## مقدمة

يشكل الموروث الحكائي، أحد أهم الحوامل التي حفلت بعوالم تخييلية، تختلط فيها الأساطير والخرافات وحكايات الجن والعفاريت، وسواها من المظاهر التي تتضاد مع المنطق والعقل.

وتتبدى أهمية هذا الموروث الحكائي، في توفره على فنون إبداعية وفنية جعلته أنموذجا يختزل إنجازا ثقافيا ومعرفيا مثّل عصرا من العصور، بدءا بالأمثال والخطابة وسجع الكهان، مرورا بأدب الأخبار والسِّير، نهاية بالرسائل والمقامات.

ومما لاشك فيه، أنّ هذه المدونة الهائلة من النصوص الإبداعية، تشكل ذخيرة تتطلب قراءة جديدة مغايرة، تنفتح على اعتبارات سياقية تستفيد من نظرية التّلقي.

ومن شأن هذا الفعل، أن يُسهم في خلق طرائق جديدة تُسهم في تلقي هذه المدونة، تجعلها أكثر مرونة وقابلية للانفتاح على أشكال تعبيرية جديدة، يتجاوز بها المبدع حدود الإطار التقليدي للحبكة السردية، فينشئ وساطة هذه السردية مظهرا من مظاهر التّغير داخل الشّكل الحكائي.

إن هذه النصوص التراثية تنتمي إلى نمط من الكتابة الإبداعية يمكن تسميتها بـ "الأدب العجائبي" أو "الأدب الخوارقي"، حيث يجنح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والواقعي، مخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبتكر الذي يجوب بإحساس مطلق بالحرية المطلقة.

وللعجائبي أسماء عدة نذكر أشهرها: الفنتازيا– الغرائبي – الأدب الاستيهامي– السّحري – الفانتاستيك...

وفي كل ذلك، يكون القارئ/ المتلقي والناقد على سواء أمام أشكال من التّسميات، المنفتحة والمتسعة، لا يمكن تأطيرها بسهولة، أو وضع فواصل بينها، بوصفها جميعا تنهل من معين واحد؛ هو الخيال المحض أو المستحيل، الذي يمتلك منطقا خاصا، خارجا عن الواقع، وبالتالي، إن المبدع حرّ في استخدام هذه الوسيلة في تلوين عالمه الحكائي.

إن للعجائبي – رغم حداثة عهدنا به – صورا في النثر العربي الكلاسيكي، وهو ليس سوى تجاوز للواقع والمنطق إلى اللاواقع واللاعقل، عبر خاصيتي التّعجيب والتّضاد مع المألوف.

## مقدمة

وتبدو رسالة التوابع والزوابع والمنام الكبير أكثر الانتاجات السردية تعبيرا عن ذلك، ولعلّهما أكثر تطويعا لتلك المنجزات، وتعبيرا، أيضا، عن مجاهل الأزل، وتدجيج الغامض والسحري، إلى حد يمكن عدّهما مدونتين فائقتي الإدهاش، وإنتاجا للعجائبي.

وبتتبع أشكال تجلي هذه المكونات في هاتين المدونتين، فإنه يمكن رؤية نصين أدبيين لهما غموض دلالي، ومعان متعددة، مفصحَين عن قراءات متعددة، منصاعة لشفرات الإنتاج والانفتاح.

ولعلّهما خير ممثل للعجائبي في النثر العربي القديم، ومحورهما الرحلة إلى العالم الآخر، أو ما يُسمى بالكتابة الخيالية، وهو نوع لم يألفه نمط الكتابة العربية.

والقضية هنا لا تتعلق بأسبقية ابن شُهيد أو ركن الدين الوهراني في جعل فكرة العالم الآخر محور عمل أدبي فني بقدر ما يتعلق الأمر ببلاغة نص أدبي حاول أن يختط طريقة جديدة في الكتابة النثرية، وفي تصوّر نصا أدبيا تجربة جمالية تقدم لنا نمطا من أنماط التّفاعل والتّداخل بين الأدب والسياق بوجه عام، إذ ينقل لنا منظورات وتصورات جديدة، حول ابتداع بلاغة جديدة في الكتابة، تجنّح بنا إلى عوالم متخيلة ملئت بالغامض والسحري.

إن رسالة التوابع والزوابع رحلة خيالية وثب بها ابن شُهيد إلى ديار الجن، في محاولة إلغاء للواقع أين وجد النقد والتّجريح، وأحس أن معاصريه لم ينصفوه، ويعترفوا بعلوّ كعبه في الأدب، فما وجد خير منافح عن أدبه وعلمه، غير نسجه لهذه الرائعة التي ظل، وما يزال النثر الأندلسي يفخر بها.

فقد هداه خياله الخصيب لإنشائها بصياغة تستدعي نوعا قصصيا يجري في عالم الأرواح، حيث يعقد أحداثها في دنيا الجنّ، راويا لها لأديب من أدباء عصره، فيذكر له لحظة غفوته التي بها ينشد خلاصه من سيرة حب ما يزال يلهجّ بذكره، حتى يمثل أمامه زعيم الجنّ، مصطحبا له في سياحة ممتعة، اختارا فيها دنيا الخيال، لزيارة شياطين الشعراء ومسامرتهم، ومُلهِمي الكتاب في شؤون لغوية وأدبية، غاية توصله إلى هدفه الأساس الذي به يحقق الانتصار والانتقام لنفسه، ولأدبه، فيخرج من كل مجلس أدبي منتصرا، منتشيا بنفسه، يجرّ أذيال النّشوة والكِبر.

وفي منامات الوهراني قدر كبير من الجرأة والسخرية الكاريكاتورية، مع أن أحداث المنام تجري يوم الحشر، وهو موقف مهيب ومحفوف بالقداسة، غير أن ذلك لم يمنعه من

زجّ بعض الشخصيات المشهورة والمغمورة التي شهدها أو التقى بها في عصره، أو التي عرفها من خلال التاريخ في مشاهد ومواقف تعج بكثير من السخف والمجون.

لقد حوّل الوهراني بخياله الجامح هذا المنام إلى رحلة أخروية يصحب فيها الوهراني شيخه العليمي، حيث يمران على ألوان من النعيم والجنان، وكذلك العذاب والنار، ويلتقي فيها ببعض الشخصيات الأدبية وغير الأدبية من كتاب وشعراء وفقهاء وحكام...، ويحاورهم حتى يصل في نهاية المطاف إلى مبتغاه.

وإذا فرضنا أن المنام مجرد خيالات وأوهام، فإنه مع ذلك يتّم بحديث النّفس وفيضها، إن لم يكن عبارة عن صورة متشظية لواقع مرّ عاشه الوهراني الذي لم تنصفه الحياة فعاش على الهامش.

من هنا، وضمن هذا السياق إن منطلق رحلتي ابن شُهيد والوهراني يشي أصلا بشيء من العجائبية، وذلك أن كلا منهما يبني أحداث قصته في عالم الجنّ أو العالم الآخر.

والأدب العجائبي أو ما يسمى بالفانتاستيك حسب تودوروف هو: "التردد الذي يُحسِّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حَدَثًا (فوق) طبيعي حسب الظاهر".

فالعجائبي بروز مفاجئ لما لا يمكن قبوله في العالم الحقيقي الذي نعيشه، عن طريق تمويه الواقع والسّمو بالخيال، وتغريبه بشكل عجائبي.

وعزما منا في إلقاء الضوء على هذين الأثرين الأدبيين من زاوية نظر جديدة، ارتأينا أن نبحث في تشكل العجائبية فيهما، وهذا وفق بحث وسمته بـ "**العجائبية وتشكلها السّردي في رسالة التّوابع والزّوابع لابن شُهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني**".

والبّحث في مثل هذا الموضوع يطرح مجموعة من الإشكالات الفرعية متمثلة في:

1- ماذا نعني بالعجائبية؟ وما جذورها المعرفية؟ وما مدار فكرة العجائبية في المخيلة التقليدية العربية؟ وما روافدها في الفكر النقدي الغربي؟

2- كيف تمظهرت الشخصية داخل الخطاب العجائبي؟ وماهي السِّمات المصاحبة لهذا التّمظهر؟

3- ما القيمة الفنية للزمان والمكان داخل النص العجائبي؟ وكيف تعامل الكاتبان مع هذين المُكوِنين السّرديين للإسهام في تعجيب النّصين من خلالهما؟

4- ماهي نقاط الموازنة بين النصين؟ وكيف استطاعت الموازنة أن تخرج بنا في عناصرها من منطق المألوف والعادي إلى منطق اللامألوف واللاعادي؟

وقامت فصول هذه الدراسة على مقدمة ومدخل وثلاثة أبواب وأخيرا خاتمة، عرضنا في المدخل أغلب مفاهيم العجائبية، وما يتصل بها، وعملنا على تحديدها بغية الإمساك بالتصورات التي بلورها المشتغلون بالعجائبية في الثقافة الغربية، وقبلها تتبعنا حفريا في أعماق المعاجم العربية والغربية. كما مررنا على إشكالية ترجمة المصطلح إلى العربية، فتبينا تسمياتها محاولة للتّمييز بين مختلف الاجتهادات والتصورات.

وبعدها بدأ البحث يأخذ مجراه التّطبيقي على المدونتين، فكان من منطقيته صنع باب أول وسمته بـ "العجائبية وتشكلها السّردي في رسالة التوابع والزوابع"، وفيه قدمنا فحصا منهجيا وإجرائيا لآليات السرد، وجمهرت تحت لوائه فصولا ثلاثة، كشف الأول عن نظام الشخصيات، وفيه وقفنا عند تصنيفات الشخصية في الرسالة، ثم نظرنا في النظام الخاص بالتسمية المنوطة لها، أما ثاني الفصول فكان مكرسا لتتبع النظام الزمني وأهميته في سرد الوقائع العجائبية، وبعد هذا الفصل حديث عن المكان العجائبي في فصل ثالث من خلال فرز الأمكنة وتصنيفها مع إبراز عجائبيتها.

أما الباب الثاني فقد خصصناه لمنام الوهراني ووسمناه بـ "العجائبية وتشكلها السّردي في المنام"، وقسمناه إلى ثلاثة فصول، فتقصى في فصله الأول عجائبية الشخصيات، في حين تقصى الفصل الثاني عجائبية الزمن المنامي، أما الفصل الأخير فقد وقفنا فيه على بيان جمالية البناء المكاني العجائبي في المنام.

بينما قصرنا الباب الأخير للدراسة على الموازِنة بين الرسالتين ووسمناه بـ "الاتجاه العجائبي في التوابع والزوابع والمنام (دراسة موازنة)"، وهو مشكل في مجموعه من بنى تيماتية وبنائية تقصت الاتجاه العجائبي بين الرسالتين.

كما خُتِم البحث بخاتمة إجمالية تمّ فيها بيان أهم ما وقفت عليه الدراسة من نتائج ومحصلات، ثم الأفق الذي تفتحه هذه الدراسة لدراسات قادمة وفق رؤى ومناهج أخرى.

وحتى لا تبدو القراءة أحادية مختزلة وضعيفة لا تبلغ حقيقة المعنى، ولا تضيء ظلمات نصينا، ولكي نتجاوز ضبابية الرؤية والغموض وظفت من المناهج النقدية الحديثة ما يلائم طبيعة الدراسة، فانتهجت منهجا وصفيا تحليليا؛ لأنه الأنسب لتحليل ودراسة

الرسالتين اللتين يغلب عليهما الجانب التاريخي والاجتماعي المتسم بالطابع الخرافي والعجائبي. فالمنهج الوصفي يناسب تحديد أنماط الشخصيات والأزمنة والأمكنة تبعا لحضورها في الرسالتين، أمّا التّحليلي فإننا رصدنا به أبعاد ودلالات هذه الأنماط والحضور. مع أنه في الأخير استفاد من مجمل بعض المناهج: كالتّقابلي الذي اعتمد على الموازنة بين المدونتين، وتتبع أوجه التشابه والاختلاف بينهما، موضوعيا وأدبيا ونقديا.

واعتمدنا على رسوم بيانية وجداول لتوضيح بعض المسائل: مثل تصنيف الشخصيات، بعض المسائل الزمنية...

وقد اعتمدنا في الأساس على مادة بحثية، أولها مدونتين مصدريتين أساسيتين: رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ومنامات ركن الدين الوهراني، ومدونتين مساعدتين في انجاز البحث وتفكيك مصطلحاته، هما: مدخل للأدب العجائبي لتزفتان تودوروف، وشعرية الرواية الفانتاستيكية لشعيب حليفي.

يُضاف إلى ذلك عديد المراجع، والدراسات والبحوث، التي تناولت المدونتين التراثيتين بالبحث والتحليل، وكذا شرح مصطلح العجائبية بالمناقشة والمقارنات.

ولعلّ البواعث التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع، كان في طليعتها: الرّغبة في سبر أغوار تراثنا العربي الأصيل برؤية دراسية حديثة؛ كشفا عن قيمته الثمينة الدفينة، ونحن سنحاول القيام بمهمة التنقيب عن جواهره الأثيرة، والامتداد به نحو تشكيلات حيوية وجمالية منبثة فيه.

فكانت مدونتا التوابع والزوابع والمنام الكبير تستحقان النقد والتحليل والدراسة برؤية دراسية معاصرة مواكبة تقنيات حداثية مثيرة، كالعجائبية.

كذلك، كان طموحنا بلوغ غاية من الغايات وهي الوقوف عند أغلب مدلولات العجائبي وتحديداته، وإعادة الاعتبار للمتون السردية الكلاسيكية من خلال التّعريف بالتوابع والزوابع والمنام الكبير ومقاربتهما، والبرهنة على أنها متون تحتوي العجائبية، من حيث إنها تنزع في عوالم السحر والخيال نزوعا شموليا، تُبعدها عن عوالم الواقعية والمألوف.

وفي سبيل إنجاز موضوع هذا البحث واجهتنا صعوبات جمّة، من أهمها: صعوبة تحرير مصطلح العجائبية وما يحيط به من مصطلحات، في الكتب والدراسات والبحوث، فوجدنا أنفسنا نتخبط في استعمالات المصطلح في حركة الثقافة العربية المعاصرة، فشهدنا

# مقدمة

حالة من الغليان تشهدها حركة الفكر العالمي والتحولات المتسارعة التي تجعل من ملاحقة مصطلح العجائبية أمرا غاية في الصعوبة، نظرا لتنوعها وكثرة التباساتها واختلاف مصطلحاتها.

يُضاف إلى ذلك صعوبة فهم الآليات السردية وتطبيقها على المدونتين، فصعب علينا أن نحدد كل أنماطها من شخوص وأزمنة وأمكنة، خاصة وإنها طُبعت بطابع عجائبي زئبقي صعب علي البحث والمناقشة.

تمّ بعون الله تعالى – تذليل بعض صعوبات – هذا البحث بمعونة علمية، وأخلاقية عالية من أستاذي المُشرف على الدراسة الدكتور علي عالية – أدامه الله –، أدام الله علمه، وجهده. فإليه أتقدم بجميل الشكر، وخالص الامتنان، وجزاه الله عني خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر إلى الأساتذة المناقشين لهذا البحث، الذي سيتشرف بتقييمهم، وملاحظاتهم القيمة له.

# مـــــــدخـــل
# العـجائبية
# مفاهيم منهجية

**عتبـة:**

إذا كان الأدب الواقعي يحاكي الواقع بطرق مختلفة من خلال التشخيص الفني والتخييل البلاغي، فإنّ الأدب العجائبي أو الفانتاستيكي يتجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقع واللاعقل عبر خاصيتي التعجيب والتدهيش، وصارت هاتان الخاصيتان من تجليات الحداثة (التحديث والجدة) في الأدب العربي والغربي[على حد سواء]، ومن مظاهر الإبداع الفني الروائي والقصصي، بعد أن انتقل العالم من العقل إلى اللاعقل.

وما يعنينا في هذا البحث القسم العجائبي منه، باعتبار العجائبي نوعا من الكتابة السردية ذات سمات وخصائص فكرية، وفنية، حيث "يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط:هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة"[1]، التي تسمح بتشييد نص إبداعي، يملك تركيبة خاصة وخصوصية مغرية للقراءة والتأمل.

**أولا: العجائبية لغة ومصطلحا.**

**1/ العجيب في التراث المعجمي:**

**1-1/ العجيب في التراث المعجمي العربي:**

إن كتاب الله تعالى دُستُورٌ جَامِعٌ ﴿**مَا فَرَّطْنَا فِي الكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ**﴾[2]. ومن ثمّة ينبغي لنا أن نستأنس به في تحديد معنى "العجيب" ثم نعود إلى المعاجم العربية نستنطقها هذا المعنى.

فالعجيب يندرج ضمن الجذر اللغوي(ع ج ب) الذي يُحِيل بدوره على صيغ ومشتقات متنوعة مثل: عجب، عجيب، عجاب، عجبا، يعجب، يعجبون، أعجبك (...).

وفي هذا السّياق، تستوقفنا دراسة أجرت مسحا إحصائيا لمادة (عجب) في القرآن الكريم، فأفرز هذا المسح أنّ مادة (عجب) جاءت في القرآن الكريم بصيغ مُختلفة "فتارة جاءت مصدرا (عَجَبًا) نائبا عن صفة عجيب، وإنما يوضع المصدر موضع العجيب

---

[1] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، لبنان، ط1، 2007، ص:08.

[2] سورة الأنعام: الآية: 38.

للمبالغة، وتارة فعلا (يعجبون، تعجب، عجِبتَ، يُعجبُ)، وتارة أخرى يُصَرِّحُ بالصفة فتأتي على صيغة عجيب أو عُجَاب"[1].

انتهينا من خلال هذا الإحصاء أنّ مادة (عَجَبَ) لم تتعدّ حقلا دلاليا اختصت به، هذا الحقل يمكن اختزاله في "التّغير النّفسي، أو الحيّرة والدّهشة التي تعتري الإنسان عند استعظامه الشيء أو إنكاره ما يرد عليه من الأمور"[2].

أما في المعاجم العربية، فيشير مصطلح "العجيب" المأخوذ من الفعل الثلاثي (عجب) إلى "إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده"[3]، فالعجب بهذا يرتكز إلى "نقيض المألوف الذي يحدثه التعود فقلة الاعتياد تخلق حالا من الالتباس القائم على الحيرة والتردد، المولدين للدهشة"[4].

وقد أشار الزبيدي إلى أنه ما "اُسْتُكْبِرَ وَاسْتُعْظِمَ"[5] من الأمور النادرة الحدوث التي تثير في نَفَسِ الإنسان الدّهشة والاستغراب.

ولاشك أنّ هناك خيطا واصلا بين "العَجَب"، وما يحويه من مشتقات، وبين الاستخدام المصطلحي الجديد.

ولعلّ ما ذكره أهل اللغة، يوضح هذا الوصل، فالتعجّب "حيرة تعرض للإنسان عند سبب جهل الشيء، وليس هو سببا له في ذاته، بل هو حالة بحسب الإضافة إلى من يعرف السّبب ومن لا يعرفه، ولهذا قال قوم: كل شيء عجب. وقال قوم: لا شيء عجب"[6].

وعليه، فإنّ الإنسان كثيرا ما تصادفه ظواهر، وتثير استغرابه، متطلبة تفسيرا لأجل فهمها واستيعابها "وحول هذه النقطة يجدر أن يؤخذ بعين التقدير الفهم الخاص، والمختلف للحوادث؛ التي قد تسبب القطيعة مع ما هو مألوف، وما تقوم به الإحساسات، والتصوّرات

---

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، 2008– 2009م، ص: 4– 5 – 6.

[2] إبراهيم صدقة: بنية العجائبي في رواية (كواليس القداسة لسفيان زدادقة)، محاضرات الملتقى الدولي السادس عبد الحميد بن هدوقة للرواية، 2003، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، برج بوعريريج، ص:87.

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 2008م، مج10، ص 38. (مادة عجب).

[4] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[5] السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق:علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 21407هـ– 1987، ج:2، ص:207. (مادة عجب).

[6] المصدر نفسه، ج:02، ص:207. (مادة عجب).

الذاتية، في هذا المضمار من إضافات، تجعل من "العَجَب" تجربة ذاتية، ولذلك فإنّما يكون "عجبا" عند بعضهم، قد لا يكون "عَجَبًا" عند غيرهم، ولذلك ما هو عجب عند قوم، قد لا يكون عند آخرين"[1].

وقد جعل الخليل بين "العَجِيب"و"العُجَاب" فَرْقًا، فأما "العَجِيب والعَجَب مثله فالأمر يَتَعَجَّب منه، وأمّا العُجَاب فالذي يجاوز حدّ العجيب (...) والاسْتِعْجَاب شدَّة التَّعَجُّبْ"[2].

أمّا في معجم (تاج العروس) الزبيدي نجد "التَّعَاجِيب: العَجَائِبْ لا واحد لها من لفظها (...) ويقال رجل تِعْجَابَة بالكسر؛ أي ذو أَعَاجِيب، وهي جمع أُعْجُوبَة"[3].

يورد الأزهري تحديدات أخرى للعجيب من خلال علاقته بكلمة الاستحسان، منها "يقال أعجبني هذا الشيء، وأُعْجِبْتُ به، وهو شيء مُعجب إذا كان حسنا جدًّا. والمُعْجَب: الإنسان المُعْجَب بنفسه أو بالشيء"[4].أمّا غير المستحسن فقد نُقِلَ عن ابن فارس قوله فيه انطلاقا من فكرة "العُجب" الذي هو "أن يتكبّر الإنسان في نفسه"[5].

ويستخلص مما تقدّم كله: أنّ هذه التّعريفات المتنوعة لمفهوم العجيب عند قدماء المعجميين العرب، جاءت تحت إطار لغوي دلالي مرتبط ارتباطا معجميا بشبكة دلالية تشير إلى تنوع زاوية النظر إلى هذه المسألة، فمنها لغة تحدد موقف الإنسان من العَجيب والغريب: الدّهشة، والانبهار والهول والاستغراب والحيرة والخوف والعَجَب والالتباس والفَزَع.[6]

أما في المعاجم الحديثة، فنذكر ما ورد في معجم محيط المحيط لـ"بطرس البستاني" أنّ العَجَب "إنكار ما يرد عليك واستطرافه، وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء (...) والتعجب: انفعال نفسي عمّا خفيّ سَبَبه".[7]

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، [د.د]، [د.ط]، [د.ت]، ج:4، ص:243. (مادة عَجَبَ).

[3] الزبيدي: تاج العروس، ج:2، ص: 207- 208. (مادة عجب).

[4] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، دط، دت، ج:1، ص:386- 387.

[5] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج4، ص:243. (مادة عجب).

[6] ينظر: ضياء الكعبي: السرد العربي القديم (الإنسان الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005، ص:35.

[7] بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان، دط، 1998، ص:576.

في حين يرى صاحب المنجد في اللغة والإعلام أنّ "العُجبَ إنكار ما يرد عليك. العجب (ج) أعجاب: انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه، أو إنكاره ما يرد عليه"[1].

ومنه، فالمعاجم الحديثة لا يختلف مفهومها للعجيب عن المعاجم القديمة كثيرا، وما يميزها حصر مفهوم "العجيب" في نطاق الانفعالات النفسية للإنسان.

ونحن، إذا أقررنا بهذه التعريفات المُعجمية "للعجيب"، فإنّنا نُقر بتدخل مصطلحات نقدية جديدة غير بعيدة عنه على اعتبار أنّ الجذر اللغوي "العَجَبْ" يُنتج ثراءً مُعجميًّا(أو لغويا) تختزله مشتقاته الكثيرة مثل(التعاجيب، العجائب، العجائبي، العجائبية...)، وكلها صيغ ستضيف معنى جديدا فكلما تغير المبنى تغيّر المعنى.

**2-1/ العجيب في التراث الأجنبي (الغربي):**

قبل التعرض إلى أهم المعاجم الأجنبية التي تطرقت لمفهوم العجيب، فإن علينا أن نتتبع بدايات هذا المصطلح في اللغات الأجنبية.

وفي هذا السياق، نبدأ بالتراث الفرنسي من خلال قواميسه التاريخية، ففي بحث قام به كل من "إيمانوال بومقارتنر Emmanuèle Baumgartner" و"فيليب مينار PhilippeMénard" في قاموسهما، في أصل كلمة العجائبية (Fantastique)، إذ ألمعا إلى أنها ترجع عن طريق الصفة اللاتينية (Fhantasticus) المأخوذة بدورها عن الإغريقية (Fhantastikos) التي تخص المخيلة، وتعني في القرن السادس عشر كل ما هو: شارد الذهن، وأخرق، وخارق، ثم خيالي[2].

إن هذه المسميات كلها تحيلنا إلى رؤية واحدة، تخص العجيب، باعتباره يجسد العالمين المعقول واللامعقول، لذا فهو يقترن بحلم اليقظة والخيال، ويعرض الواقع بطرق غير متوقعة، يربط الواقع المتناقض الزائف بعالم آخر يطلق عليه اللامعقول أو اللاوعي.

أما إذا عرجنا على المعاجم المعاصرة، فإننا نسجل مدلولات جديدة للمصطلح، فإذا ما تصفحنا قاموس "لاروس" الصغير(Le petit Larousse)فإننا نجده يؤكد بدوره على أنّ

---

[1] كرم البستاني وآخرون: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، لبنان، ط:29، د.ت، ص:488. (مادة عَجَبَ).

[2] vu : Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, Librairie générale française, 1996, p : 317.

العجيب: هو الذي يبعد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء، أو الذي يظهر فوق الطبيعي[1]، مثيرا الإعجاب بخصائصه الخارقة والنادرة.

ويسير معجم روبار الصغير(Le petit Robert) السير نفسه أثناء البحث عن مفهوم العجيب، فما هو إلا: ما لا يُفهَم طبيعيا، وهو عالم ما فوق طبيعي؛[2] بمعنى أنه يشير إلى كل ما هو: خرافي، متخيل، وهمي....

وعليه، فإن جوهر العجيب – حسب هذه المعاجم – يُحيلنا إلى حقل دلالي(أُمْ) يكون مصحوبا بدهشة وحيرة قد يتفهمها المتلقي، وقد يُحاول إعادة تفسيرها وفقا لمنظوره العقلاني في التعامل مع الأشياء في الكون.

أما إذا عرجنا على القواميس الإنجليزية، فإنّنا نسجل حضورا باهتا للمصطلح، إذ يشير الأستاذ "محمد تنفو" أنّ هذه المعاجم "لم تتمكن من تحديده بتلك الدقة التي تسعف الباحث"[3].

مثلا، يأتي العجائبي في قاموس (وبستر Webster) مُرادفا للإفراط في التطرّف، فهو مبني على الخيال المفرط إلى درجة تحدي الإيمان، يجمح إلى الخيال المُفرط أو الفردانية المفرطة[4].

لا يحتاج القارئ إلى طول تأمل ليدرك أنّ هذا المعنى – الإفراط في التطرّف – ما هو إلا معنى متحرر من قيود المنطق، إنّما يعتمد اعتمادا كليا على إطلاق سراح غير العقلاني أو الوهمي الذي لا يُصدق[5].

ويتجاوز استخدام القواميس السالفة استخداما يُحقق الوهمي وغير المنطقي، إلى اعتبار آخر، رُبَّما كان أكثر انتماء للشاذ والغريب على نحو بشع أو مضحك أو جذاب بِحُكْم كونه غير مألوف أو عتيق الطراز.[6]

---

[1] Le petit Larousse 2010, en couleur, librairie Larousse, 2009, Paris, édition anniversaire de la semeuse, p :639.

[2] Le Robert, catalogue général, rentrée 2006/2007, p :1186.

[3] محمد تنفو: النص العجائبي(مائة ليلة وليلة إنموذجا)، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010،ص:52.

[4] Philip d.morehead, The new americanWebster( handy collrge dictionary), the penguin rogrts college thesaurus in dictionary from, p: 316.

[5] Macmillan English Dictionary (for advanced learners), international student edition. Second edition ,p1639.

[6] B.I, VITEAN, Aconcise dictionary of correct English, huder and stawften, London, 1979 P:55.

ويُمكن – على كل حال – أن نُقرر هنا مع الأستاذ تنفو أنّ مدلولات المصطلح في المعاجم الإنجليزية جاءت "فضفاضة، ويلفها الغموض، وعدم الدقة، ربّما يرجع هذا إلى أنّ المصطلح ليس أصيلا في الثقافة الإنجليزية"[1]، ولم يكتف عند هذا الحدّ، بل ذهب مضيفا أنّ المُصطلح كَثُرَتْ فيه "مترادفات عديدة غير دقيقة من قبيل الوَهْمِي والمتخيل والتخييلي والفوق الطبيعي والعجيب واللاواقعي وغير المألوف، وهذه المترادفات تحتاج بدورها إلى تحديد"[2].

وفي كل ذلك، يكون الباحث والناقد والقارئ على حد سواء أمام نوع من المفاهيم المنفتحة والمتسعة، لا يُمكن تأطيرها بسهولة، أو وضع فواصل بينها وبين غيرها من المفاهيم المتعددة للمصطلح، بوصفها جميعها تنهل من معين واحد؛ هو الخيال المحض، الذي يمتلك منطقة الخاص به: لبنيته، خارج الواقع، وداخله، ضمن رؤية لا واقعية للتعامل مع الكون والأشياء.

## 2/ العجيب في الثقافة العربية:

لسنا هنا بصدد سرد كل ما قيل عن العجائبي في التراث العربي، بل ينصب مشروعنا على إثارة فكرة العجائبي في مخيلة أهم النقاد العرب القدامى، فقد شُغِلُوا به على مرّ العصور، على اختلاف بيئاتهم، إلا أنه من الصّعب أن نجد تعريفا مُوَحَّدًا له عندهم، ويبدو أنّ ما قدّمَه هؤلاء الأدباء والنقاد كان نتيجة وجهة نظر وتعبير خاص، تعكس التكوين الشخصي والموقف النقدي لكل منهم.

فأول استعمال للمصطلح في المجال النقدي، فإنّما كان على يد أبي عثمان الجاحظ (ت 255 هـ)، وذلك في معرض حديثه عن ترجمة الشعر، إذ يقول: "والشِّعر لا يُستطاع أن يُتَرْجَمَ ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه، وبَطَل وزنه، وذهب حُسنه، وسقط موضع التعجب"[3]، فهو بهذا يجعل التعجيب من أهم خصائص الشعر، ويعمق الدليل على وعيه بالمستوى العام من الكلام، فيسعى في إخراجه من وظيفة المألوف المستعمل، إلى وظيفة الإطراب والتعجيب.

---

[1] محمد تنفو: النص العجائبي(مائة ليلة وليلة أنموذجا)، ص:53.

[2] المرجع نفسه، ص:53.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دد، دد، ط2، 1384هـ–1965م، ج:01، ص:75.

ويرى ابن سينا (ت 428 هـ) أنّ التخييل سمة خاصة تُميّز الشعر عن النثر، ولا يصبح الشعر تخييليا، إلا إذا ارتبط بالأثر النفسي الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي بالإعجاب أو النفور "فهو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة"[1].

نفهم من كل هذا أن ابن سينا يربط بين التخييل وإثارة التعجب، وهو ربط حسب الباحث "عاطف جودة نصر" يعني أن "أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجابا بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسّي. إنّ الإعجاب في هذا السياق غير دال، فالتعجّب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار، وإنما الدال أن نربط بين التخييل وإثارة الدهشة، لما يحيل عليه التدهش من تنوع وجدّة يبدعها الخيال"[2].

إنّنا نقبل هذا التصور في إطار تركيز ابن سينا على عملية التخييل ودورها الهام في المتلقي؛ بمعنى الاهتمام بالأثر الذي يتركه الشعر في نفس المتلقي، والذي تتشكل صوره من الصّور الذهنية المخيلة.

وقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في كتابه أسرار البلاغة، وهذا في سياق حديثه عن الفرق بينه والعقلي. ذلك إنّه يربط التخييل بمشكلات الصّدق والكذب، مكتشف االقوانين المنطقية للتّمييز بين معان عقلية هي نسب للتّصديق يحكم بإثباتها أو نفيها، وأُخَرٌ تخيليّة لا شأن لها إلا بصورة الصيغة الشعرية.

فنحن، إذا، إزاء تفصيل هذه المعاني، التي يقول عنها الجرجاني: "إنَّ المعاني تنقسم قسمين: عقلي وتخييلي، وكل واحد منهما يتنوع. فالذي هو عقلي على أنواع؛ أولها عقلي صحيح، مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي (ص) وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولا من آثار السّلف الذين شأنهم الصدق،

---

1 ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، دط، 1969، ص:15.

2 عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ولبنان، ط1، 1998، ص:180.

وقصدهم الحق، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحِكَم المأثورة عن القدماء"[1]، وقد مثّل لهذا النوع من التّخييل بنماذج كثيرة في كتابه "أسرار البلاغة".

ويمضي عبد القاهر الجرجاني في بيان القسم التخييلي للمعاني، فيذكر أنّ التخييلي هو الذي "لا يمكن أن يقال إنّه صدق، وإنّ ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي. وهو مفتَّن المذاهب، كثير المسالك(...) ثم إنّه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلُطِف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أُعطي شبها من الحق، وغشي رونقا من الصدق، باحتجاج تُمُحِّل، وقياس تُصُنّع فيه وتُعُمِّل"[2]، وقد مثل كثيرا عن هذا الباب في كتابه.

أمّا أبو الحسن حازم القرطاجني (ت684هـ) في كتابه "منهاج البلغاء"، فقد قدّم مفهومه لموضوع التخييل من خلال ربطه بين نظريتي التعجيب والتخييل، فكلّما "اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[3].حقا، إنّ حازم القرطاجني لم يتعامل مع مصطلح التعجيب كمنهج نقدي بوجه مباشر، وإنّما كمكون شعري، وظاهرة فنية وجوهرية لصناعة اللغة الشعرية.وهو إذ يشير إلى ضرورة إخضاع الصناعة الشعرية إلى قوانين وحدود التواشج بين التّخييل والتّعجيب، ثم ترابطهما مع عملية الإبداع.

ومن ناحية أخرى، فَطِنَ حازم القرطاجني إلى العناصر الإبداعية التي تساعد على تحديد مفهوم الشعر، وهذا ما وجده في الإغراب والتعجيب، وهما مبدآن استقاهما من "أصول أرسطية عبر ترجمات عدد من الفلاسفة المسلمين أمثال: الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم"[4]، فأرسطو في كتابه "فن الشعر" يؤكد مبدئي (الإغراب والتعجيب)، وهذا في سياق حديثه عن اللغة عامة، إذ تصبح "متميزة، وبعيدة عن الرّكاكة، إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة، مثل الكلمات الغريبة "أو النادرة" (...)، وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة"[5]. من هذه الفلسفة الأرسطية بلّور معظم الفلاسفة المسلمين مفهومهم للغرابة

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني و دار المدني، القاهرة وجدة، د.ط، د.ت، ص:263.

[2] المصدر نفسه، ص:267.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1986، ص:91.

[4] محمد صلاح زكي أبو حميدة: دراسات في النقد الأدبي الحديث، دد، دط، 1426هـ– 2006م، ص:35.

[5] أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1435هـ – 2014م، ص:229.

في الكلام، والتعجيب في السياق، وأثرهما في إنتاج اللغة الأدبية، ثم انعكاس ذلك جليا عند حازم القرطاجني.[1]

إذن، بدأ مفهوم التعجيب عند الفلاسفة، وصار له حظ وافر عند حازم القرطاجني، حيث اتضحت أصوله، وتبلورت معانيه.

ويتحقق غرضنا من حقيقة العجائبي وماهيته من خلال البحث في مُدَوَّنة العرب الحديثة، فالباحثون والنقاد العرب قد أدلوا بدلوهم في هذا، ولعلّنا نبدأ بأهمّ المعاجم العربية في هذا السياق، فسعيد علوش في معجمه يرى أنّ العجائبي "شكل من أشكال القصّ، تعترض فيه الشخصيات، بقوانين جديدة، تُعارض قوانين الواقع التجريبي"[2].

ولابد من الإشارة، أنّ استعمال مصطلح العجيب قد وُسع "قصار يدل على معانٍ متفاوتة تبعا لطريقة فهم كل دارس له، وتبعا لإشكالية تتصل بترجمة المصطلح إلى العربية"[3]، وهذا ما جعل إبراهيم فتحي يُعرّف الحكاية العجيبة بأنها "سرد قصصي يروي أحداثا ووقائع حافلة بالمبالغة يصعب تصديقها"[4].

وللعجائبية صلات بمفاهيم أخرى، فعلاقتها لا تقتصر بالأدب فحسب بل تتعدّاه إلى بقية المعارف الإنسانية والاجتماعية، ولها "مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف"[5].

والعجائبي حسب سعيد يقطين يتحقق عن طريق "الحيرة أو التردّد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يُقرّرا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك"[6].

---

[1] ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة: دراسات في النقد الأدبي الحديث، ص:36.

[2] سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1405هـ- 198، ص:146.

[3] تمظهر العجائبي في الفض الحديث: رسالة إلكترونية، (www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis)، ص:08.

[4] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربي، ص 143.

[5] شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي)، مصر، 1997، ج:1، مج:16، ع:03، ص:114.

[6] سعيد يقطين: السرد العربي(مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص:267.

ويرى لؤي علي خليل أنّ العجائبي في مفهومه العام: "هو تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي، حسب الظاهر"[1]، ومردّ هذا التردد حسبه "الحيرة في تفسير الواقعة الخارقة بين ما هو طبيعي، وما هو فوق طبيعي"[2]، ويتحقق هذا التردد بمعية من العجائبي، وهذا باشتراط "تجاوز الحدث الخارق مع الأحداث الطبيعية، من غير انتصار لأي منهما، كي يبقى النص ثابتا على الحافة بين الولاء إلى نظم الحقيقة الواقعية، والولاء إلى نظم أخرى فوق طبيعية"[3]، وبين هذا وذاك تتحقق المزاوجة بين الواقعي وفوق الواقعي؛ وهما عالمان متناقضان، يتميز أولهما: بأنّه عالم محدود، في حين يتميز ثانيهما: بأنه عالم غير محدود. ولما كان عالم فوق الواقعي (العجيب) لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان عنه، فإنّ إقحامه في الواقع ليس إلا تعويضا عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، وتجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه، والخروج من أسره.

**3/ حضور العجيب في التراث العربي:**

أجل، ما نزال نتحدث عن جينات للعجائبي في نصوصنا السردية القديمة؛ بمعنى تقصينا مراتع ورودها في تراثنا العربي القديم، حتى اكتظ أدبنا بالخوارق والأعاجيب، وامتلأ بالأساطير المغرقة في عوالم جديدة لا منطق لها.

انطلاقا من هذا التأسيس، عرف الأدب العربي القديم محاولات إبداعية عديدة تنهل من معين الخيال العجائبي: مثل: الشعر الجاهلي، الذي بلغ شأوا كبيرا عندهم، إلى درجة بلوغه منزلة تتفق على مصادره الغامضة، واعتبار ناظمه (الشاعر) إنسانا غير عادي، فهو يتواطؤ مع الجن تلميحا أو تصريحا، في أجواء ملأى بالرّهبة والغموض.

فنسبة الشعر إلى الجن ألهمت النقاد أن يدركوا العلاقة بين الشعر والسّحر، ويمكن عدّها "تعبيرا عن مستوى معرفي في فهم الحياة والكون وسائر مظاهرها، فهو ذو ارتباط أبعد

---

[1] لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي(أدب المعراج والمناقب)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007، ص:09.

[2] المرجع نفسه، ص:09.

[3] المرجع نفسه، ص:09.

غورا بما في طبيعة العمل الشعري من صبغة عجائبية وإعجازية أضفاها الخيال الجمعي عليه"[1].

وممّا يذكر في كتب التراث الحديث عن "شياطين الشعراء، وأصناف الجنّ التي أعانتهم على القول(...) وعن عبقر التي تنتسب إليها عبقرية الإبداع، وهي أرض تسكنها الجنّ فيما زعموا"[2].

فمن اليسير أن ندرك ما عاشته المخيّلة البدائية في اعتقادها وجود "قوى علوية أو كائنات خُرافية، تجاوز قدرتها قدرات البشر العاديين، أولئك الذين تميز عنهم الشاعر منذ أن شعر بما لا يشعر به غيره، فقال ما لا يستطيع غيره أن يقوله"[3]، وهكذا، شاع بين القدماء من معتقدات عن أماكن الجنّ وأصنافها، بل "مراتبهم التي تُمايز بين طبقاتهم وطوائفهم التي تجمع بين: الخابل، والشّق، والرئي، والتّابع، والعمار، والعِفر، والعفريت، والسعالى، والغيلان"[4].

هي، إذن، كائنات خرافية، عالم من العوالم الغيبية التي نصدق بوجودها، ونؤمن بأنّ هذا العالم يستحيل علينا تعريفه بعيدا عن معتقداتنا الدينية، وشريعتنا الإسلامية، فمادة الجن باشتقاقها اللغوية؛ تعني الخفاء والسّتر وتدل على ذلك المعاجم اللغوية، مثالها ما جاء في لسان العرب "جنّ الشيء يجُنُه جَنًا:سَتَرَهُ. وكل شيء سُتِر عنك فقد جُن عنك. وجنّه الليل يجنه جنا وجنونا(...) ستره (...) وفي الحديث جنّ عليه الليل؛ أي ستره، وبه سمي الجنّ لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار، ومنه سُمي الجنين لاستتاره في بطن أمه(...) وجَنَّ الميت جَنًا واَجَنَّهُ: سَتَرَهُ (...) والجَنَنُ: الكَفَنُ لذلك، وأَجَنَّهُ: كَفَّنَهُ (...) الجَنَانُ، بالفتح: القلب لاستتاره في الصّدر"[5] ... وغيرها.

وغير بعيد عن عجائبية الشعر العربي، ندخل عوالم النثر، لنجد قوالب سردية بُنِيَت لُغويا بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية غيبية، إذا، يستمد

---

[1] عبد الله سليم الرشيد: شعر الجن في التراث العربي(مظاهر وقضايا ودلالات)، دد، الرياض، ط1، 1433هـ- 2012م، المقدمة.

[2] الشعر والجن، مجلة العربي العلمي، الكويت، 2005، ع:62: (www .alarabimag .com /article.asp ? art=6012&id=230 )

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

[5] ابن منظور: لسان العرب، ج:03، ص: 217 – 218. (مادة جنن).

العجائبي وجوده الفني في سردنا العربي من: حكايات وتصوّف وأخبار، ومن المِلَل والنِّحَل والمعتقدات الشعبية، ومن القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والنصوص التي تحوي عوالم المحشر الأخروي بطريقة عجائبية.

وعليه، فإنّ توظيف الخطاب العجائبي القائم على الغرابة والتردد بين الواقع والخيال، لها من النماذج التراثية الكثرة الوفيرة، ما يجعل المتلقي فوق الواقع، يرتاد حقولا مجهولة، منها: كتاب ألف ليلة وليلة؛ الشهير بالليالي العربية؛ وهي عبارة عن مجموعة متنوعة من القصص الشعبية، تحتوي شخصيات أدبية خيالية، تمثل بيئات شتى خيالية وواقعية، وهكذا، تتوالد الحكايات في الليالي تحت نسق البداية من العجيب إلى الأعجب إلى الأكثر عَجَبًا، تحت إطار حكاية إطارية كبرى تحوي مجموعة كبيرة من الحكايات العجيبة.

وغير بعيد عن عالم الليالي العجيب، تتلوها عوالم الخبر الأدبي الذي يُعدّ من السرود العربية المعروفة تراثيا، والأخبار دائما تحتوي على ذكر للنوادر والطرائف أو الأحاديث، يغلب عليه قول الحقيقة، ويشير إلى سرد شيء من التاريخ، وما لبثت أن دخلته المعلومات المزيفة أو الخيالية.

أمّا السّيرة الشعبية فنوع سردي عربي له خصوصيته وتميزه عن باقي الأنواع السردية الأخرى، باعتباره عالم إبداع فسيح، لامتلاكه خصوصيات ومزايا فنية وشكلية ومضمونية، ناهيك عن انطلاقتها بين الوعي والجنون في صور شديدة الأسر، لما فيها من أحداث غريبة، ومن هذه السير نذكر: "سيرة عنترة بن شداد،سيرة سيف بن ذي يزن، سيرة الزير سالم، سيرة الأميرة ذات الهمة، سيرة علي الزيبق، السيرة الهلالية، سيرة حمزة البهلوان (...) الخ، وغيرها من السّير الشعبية العربية، التي ارتبطت مضامينها بشخصيات إسلامية وغير إسلامية"[1]، منفتحة على الأحداث التاريخية بمزيج من التاريخ والأسطورة /الخيال.

لقد اجتهدت السيرة الشعبية العربية في توظيف عناصر أسطورية تقرب عالم الخيال لنفسك، بخاصة توظيف الخوارق والقوة الخارقة للبطل والوصف الخيالي للبطل، والوصف

[1] صالح جديد: أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، 2011، ع:20: الأدب الشعبي: (www.folkulturebh.org/ar/index.php?issue=2)

الخيالي للكثير من الأماكن والشخصيات، والحضور المكثف لعالم الجن والشياطين والغيلان والمردة والعفاريت...[1]

ويبقى السرد العربي القديم يوفر نصوصا تزخر بالنتاج العقلي والفكري للعرب في مراحل زمنية متقدمة، سوف نعني في هذا الجزء: المقامات وقصص الحيوان، والمنامات والرحلات (...) وسواها.

فالمقامة شكل من أشكال القصّ القديم، تنتظم فيها "الأحداث حول بطل خيالي، ويرويها راوية خيالي أيضا"[2]، وهي أقرب إلى أن تكون قصة مسجوعة وحكاية خيالية أدبية بليغة.

لن نُنهي هذا التعريف، دون الإشارة إلى ما يبدو لنا من إجماع تام بين النقاد والكتاب، حول حقيقة المقامة، التي تظل "حديثا قصيرا من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي في أسلوب مصنوع مُسَجع، تدور حول بطل أفاق أديب شحاذ يحدث عنه(...)، وغرض المقامة البعيد؛هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام، وموارده، ومصادره، في عظة بليغة، تقلقل الدراهم في أكياسها، أو نكتة أدبية طريفة، أو نادرة لُغوية لطيفة، أو إشارة لفظية طفيفة"[3].

إذا كانت المقامة ناقلة لقصص طريفة، نابضة بالحياة، لا تخلو من روعة ومتعة، تستعمل خيالا خصبا لأداء المعاني، فإنّ قصص الحيوان من أقدم أنواع القص، ومن أنماطه "الضاربة الجذور في تراثنا السردي، تُعزَى فيه الأقوال والأفعال إلى الحيوان"[4]، بحيث تكون قناعا "يشف عمّا وراءه، ورمزا يؤمن إلى المرموز إليه"[5].

---

[1] ينظر: صالح جديد: أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، 2011، ع:20:الأدب الشعبي(www.folkulturebh.org/ar/index.php?issue=2) .

[2] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم(الأنواع والوظائف والبنيات)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان والجزائر، ط1، 1429هـ- 2008م، ص:85.

[3] فيكتور الكك: بديعات الزمان، ترجمة: فؤاد أفرام البستاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، دط،1960، ص:98.

[4] قحطان صالح الفلاح: الأدب والسياسة (قراءة في قصة النملة والثعلب لسهل بن هارون ت 215هـ)، مجلة جامعة دمشق، 2011، جامعة حلب، مج:27، ع:01- 02، ص:77.

[5] قحطان صالح الفلاح: القصة على لسان الحيوان (كتاب النمر والثعلب لسهل بن هارون أنموذجا)، مجلة التراث العربي، دمشق، ص:254.

على هذه الفكرة، يكون القناع الذي تتستر من ورائه هذه الشخصيات والأحداث غير سميك، حتى لا تنطمس الغاية الرمزية من القصة"[1]، إذ من الواضح، أنّ قصص الحيوان يحفل بأجواء أسطورية، وأعمال خارقة، ومواقف بطولية، ذات شخصيات هي خليط من الإنس والجن.[2]

فضلا عن "الامتاع الفني الذي تحققه غرائبية قصص الحيوان وعجائبيتها، وقدرتها على الإدهاش والإثارة، ومن ثمّ الوصول إلى قلب القارئ وعقله معا"[3].

ولو وقفنا وقفة جديدة مع السرديات القديمة، ذات الطابع العجائبي، لعرجنا نحو قالب مغمور الأثر في الأدب العربي؛ ألا وهو؛ المنامات، باعتباره نمطا من الأحلام، مُقترنا بالسّرد والحلم.

والمنامات إرث بشري عريق، وحاضر ممتد بحضور الإنسان، تتكهنه أسرار "عجائبية محتفل – كما عرض تودوروف – في شرح المصطلح للأسرار الخفية الممتزجة بالواقع، والامتزاج بالخارق، واقتحام اللامقبول"[4]. وعلى ضوء ذلك، فهو نص رمزي عجائبي، مشبع الدلالات، أجواؤه "مشحونة بالفنية والفكر على حدٍّ سواء، تُغْرِي بتوظيفها واستدعائها"[5].

ومع ذلك، ومع صعوبة تحديد منطق المنام، فقد يشعر القارئ أحيانا بشيء من الضياع، وكأنّه قد أشكل عليه وسط هذا الثراء في التعريفات التي يُفتَرَضُ أن تغني الفهم، وتُسهل نسبة انتماء المنام للعجائبي.

وهنا، لا نجد تبريرا كافيا شاهدا على رمزية المنام وعجائبيته، إلا إذا استدللنا برأي لسعيد يقطين؛ الذي يؤكد انتماء المنام للنّص العجائبي، بدليل أنّه[6]:

1- نص من طبيعة مختلفة.

---

[1] محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار الثقافة ودار العودة، دد، دط، دت، ص:176.

[2] ينظر: محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن(دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971م، ص:309- 312.

[3] قحطان صالح قحطان: الأدب والسياسة (قراءة في قصة النملة والثعلب لسهل بن هارون ت 215هـ)، ص:77.

[4] دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص:369.

[5] المرجع نفسه، ص:11.

[6] سعيد يقطين: من قضايا التلقي والتأويل (تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية، 1995، ص:145.

2– يتخذ لذلك نسقا مختلفا يجعله أقرب للنّص العجائبي، أو اللغزي الذي يولّد الحيرة.

3– هو نص مستعص على الفهم والتأويل.

أخيرا، نقول: المنام حالة نعيشها جميعا لكن تعاملنا معها، كل منا حسب ثقافته وفهمه، حينها يدخل الإنسان حالة حُلمية مُشبعة الدلالات، دلالات يستمدها (الحالم) من ثقافته وحياته، وتركيبته الشخصية، الأمر الذي يقرر فيه الإنسان، كون أحلامه حاملة لبعدين؛ أحدهما: واقعي، وثانيهما: لا واقعي، وهذا يقرر وقوفه أمام عوالم مجهولة، يحاول ربطها بالواقع، بُغية تفسيرها.

أما الرحلات فتتموضع في الأدب لترفد من العجائبي، بمادتها الموغلة في القِدَم، وتيماتها الحاملة للعديد من بذور العجائبي، وأهمها بذرة ارتياد حقول مجهولة المعالم، تسودها روح العجيب والغريب.

وتُحيل موضوعة "الرحلات" إلى نوع آخر من الكتابة، تضيع فيه الحدود بين الأدب القصصي والتاريخ، عندما يعمد كاتبها إلى تصوير ما جرى له من أحداث، وصادفه من أمور أثناء رحلة قام بها لأحد البلدان.

وقد تنوعت الرحلات بتنوع أهدافها، وأغراضها، فهناك رحلات: مقدسة أو دينية، ورحلات تجارية، وعلمية، ورحلات ترفيهية، ورحلات جغرافية، ورحلات خيالية ....

وتتضمن هذه الرحلات كثيرا من المعلومات "وتسجيل للمشاهدات، وسرد للمغامرات والعجائب والغرائب التي تصادف الرحالة"[1]. ويُصاغ كل ذلك "في أسلوب قصصي بديع ، يؤكد الواقع أحيانا، ويُنشئ لنا عوالم خيالية أحيانا أخرى"[2].

وعلى هذا النحو، ينبغي ألا نهمل أدب الرحلات، فهو "فن مُميّز ومعلم بارز، وأثر حيوي من معالم الثقافة والمعرفة (...) فالقارئ يُطل منه على أنماط مختلفة، وصور من صور الحياة وأشكالها المتباينة، ويرى ويشاهد من خلالها عوالم واسعة يستقرئ واقعها، ويتعرف على بيئاتها وحياتها (...) وإذا كانت الرحلات فيما مَضَى عملاً شاقا وأسلوبا مضنيا، فإنها اليوم بفضل التطور الحضاري والتقنية الحديثة صارت عملا مُرِيحًا(...) تفيض بالمشاهدات الحية والملاحظات الطريفة والتجارب والمفاجآت والخبرة والمعرفة عن

---

[1] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم(الأنواع والوظائف والبنيات)، ص:85.

[2] شوقي ضيف: الرحلات، دار المعارف، القاهرة، ط4، دت، ص:05.

طريق المشاهدة والمعاينة وتمحيص الحقائق والقدرة على التعبير والدقة في التصوير، فكم من رحالة أمدنا بمعلومات تاريخية وجغرافية تتخللها إشارات ومعلومات عن الحياة وعادات الناس، وعن المدن والجزر والقرى والجبال والأودية، ومختلف الظواهر، ممّا يمتع النّظر، ويثير الشجون بما يعرض للرحالة من أحداث وعبر وركوب الخطر"[1].

وهكذا، أثارت الرحلات اهتماما بالغا، بسبب تنوعها، وغنى مادتها، فهي تارة ذات طابع علمي/ تثقيفي، وتارة ثانية شعبية، وتارة ثالثة واقعية وخيالية على السواء، تكمُن فيها المتعة، كما تكمن الفائدة.

فهي تقدم لنا لوحة يمتزج فيها الواقعي بالمتخيل، "فتوضع المخيلة في مواجهة سافرة مع خطاب آخر، واقعي ينشد المطلق، في حين ينسج محكي المخيلة، نسبية المطلق، والقدرة على الإدهاش والتغلغل في ثنايا الواقع في لحظاته الثلاث: الماضي، والحاضر والمستقبل، كما أنّ ما تنسجه المُخَيِّلَة هو إفراز موسوم بسمات فيها شيء من الغموض والفوق طبيعي"[2]، الأمر الذي يتطلب تفسيرا يجمع بين محكيين، وهنا يأتي الاختلاف بين الواقعي واللاواقعي في الرحلة بصفة عامة.

من ثمة، يبدو أن الرحلة بشقها العجائبي مقابلة للرحلة الواقعية[3]، وتطلق على كل عمل فني يقوم به الإنسان في "مناطق غير حقيقية، وتصور مغامرات خارقة بقصد التسلية وإثارة الخيال، ومثال ذلك رحلات السندباد البحري"[4]، وبالتالي، إنها رحلات "لا تتأسس فعليا في الوجود الفيزيقي، أو تتطلب تجربة معيشة على المستوى الواقعي".[5]

وعلى أية حال فإن الرحلات الخيالية هي الانتقال المتخيل "الذي يقوم به الأديب عبر الحلم أو الخيال إلى عالمٍ بعيد عن عالمه الواقعي، ليطرح في هذا العالم رؤاه وأحلامه التي

---

[1] أحمد الشريدي: أدب الرحلات... فن مميز، مجلة سواح إلكترونية، السعودية، الرياض، 1203هـ: (www.Sawah-mag-com/articledt.aspx?idau=203)

[2] شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص111 – 112.

[3] الرحلة الواقعية: هي نصوص رحلية في الوجود الفزيقي، وهي التي تستند إلى مرجعية ملموسة في الزمان والمكان، وأحداث في الواقع مصبوغة بخصوصيات تشترك فيها، بإضافة إلى أنها تُفرز أنواعا تتحدد انطلاقا من الحافز الذي وَجَّه أحداث النّص قبل تدوينها. شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي(التجنس...آليات...خطاب المتخيل)، ص:127.

[4] مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص:158.

[5] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي(التجنس...آليات...خطاب المتخيل)، ص:158.

لم تتحقق في دنيا الواقع"[1]، وأملا في الخلاص من محن هذا الواقع، وهروبا من مرارته، والأهم البحث عن الذات. نماذج هذا النّوع من الرحلات كثير في التراث السردي العربي: كمقامات بديع الزمان الهمداني، ورسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ورسالة الغفران للمعري، ومنامات الوهراني... وغيرهم كثير.

عموما، تعددت الفنون السردية الدّالة على عمق العجائبي في الأدب العربي، لكنه ليس بوسعنا أن نلم بها جميعا؛ لأننا اكتفينا بسرد البدايات السردية الخيالية الأولى فقط، أضف إليه أن المقام لا يحتاج إلى ذكر كل هذه الألوان السردية العجائبية.

**4/العجيب في الثقافة الغربيـة:**

**عتبـة:**

يمكن النظر إلى بذور العجائبي في الإرث الأدبي الغربي من خلال تلك المقاربات المتناولة له، وعلى رأسها مُؤَلَّف "جورج كاستيكسGeorges Castax" Le conte fantastique en France الذي كان أوّل من تعرض للعجائبي بالتعريف، حيث إنّه "يتميز بالإقحام الفظّ للسّري الغامض في إطار الحياة اليومية الواقعية"[2]، وهو في مؤلف آخر يراه "الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة، مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل"[3]، ووسائل نشوئه كثيرة منها "الحلم والوساوس والخوف، والنّدم، وتقريع الضمير، وشدة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية"[4].

ومقاربة جورج كاستيكس للعجائبي كجنس أدبي، تمّت تاريخيا من خلال معالجته لبعض الأعمال الكلاسيكية الأولى التي تضمنت شيئا من الخارق والفوق طبيعي: كالشيطان

---

[1] محمد الصالح سليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص:09.

[2] Pierre- Georges castax, Le conte Fantastique en France de Nodier de Maupassant, librairie jose corti, pari, 1951, p :08.

[3] Pierre - Georges castax: Anthologie du conte fantastique Français, librairie José corti, paris, 2004, p :05- 06.

[4] Ibid, P :06.

العاشق لجاك كازوت، والوحش الأخضر لجراردي نرفال، وساعة الموت لآبال هيجو[1]، وكل هذه الأعمال ظلّ يحدد بها تاريخيا ظهور العجائبي في فرنسا حيث تُرجمت سنة 1828م.[2]

هذا عن المقاربة التاريخية للعجائبي، أمّا المقاربة الدلالية له فقد قامت على رصد الموضوعات المتكررة والمتطورة للعجائبي باعتباره نسجا نصيا، وهذا في معظم الحكايات العجائبية، وقد حُصرت هذه التيمات (الموضوعات) في ستة أشكال؛ هي: "الجنّ والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، التحولات الطارئة في الفضاء– الزمن"[3].

ويندرج ضمن هذا المضمار، كل من "روجي كايوا ولوي فاكس، وقد ارتبطا بالجانب الدلالي ارتباطا وثيقا من خلال أعمالهما الأولى والمتأخرة"[4].

أمّا "إرينبسيير Irène Bessière "فإنّها تُحاول أن تؤسس تعريفا أكثر تماسكا، يعتمد على القول بأنّ الفانتاستيك ينبني على المفارقة والتناقض، وسط انسجام لُغوي أسلوبي"[5].

وجاءت مقاربات أخرى تجعل من العجائبي "مظهرا من مظاهر الذّهنية البدائية، ولذلك فهو دائم الارتباط بالمعتقدات والطقوس الميثولوجية"[6]، وهذا ما تنادي به المقاربة الأنثروبولوجية.

وتعتبر المقاربة النفسية من المقاربات المنظرة للعجائبي، عندما تنظر له على أساس أنّه "شَكْلٌ من الأشكال التي تُترجم الصِّراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي يحقق بها هذه الرّغبات"[7].

أمّا المقاربة البنيوية فيحمل لواءها تودوروف، الذي يُعدّ تصوّره لجنس العجائبي واحدا من أدق التعريفات لضبط حدود هذا المصطلح إجرائيا.

---

[1]Pierre - Georges castax: Anthologie du conte fantastique Français,p203.

[2] ينظر: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:29.

[3] المرجع نفسه، ص:29.

[4] المرجع نفسه، ص:29.

[5] المرجع نفسه، ص:30.

[6] المرجع نفسه، ص:30.

[7] المرجع نفسه، ص:37.

**1-4/ مصطلح العجائبي عند تودوروف:**

يقول تودوروف في تعريف العجائبي، هو "التردد الذي يُحسِّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حَدَثًا (فوق) طبيعي حسب الظاهر"[1]؛ بمعنى أنّ ثمة قوانين جديدة غير مألوفة يجب قبولها في تفسير الظواهر الطبيعية، يستند السرد فيه إلى "تداخل الواقع والخيال، وتجاوز السّببية وتوظيف الامتساخ والتّحويل والتّشويه ولعبة المرئي واللامرئي، دون أن ننسى حيرة القارئ بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسيّة وعالم التصوّر والوهم والتخييل، فهذه الحيرة هي التي توقع المتقبلين حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي أمام حادث خارق للعادة لا يخضع لأعراف العقل والطبيعة وقوانينهما"[2].

يحيلنا الحديث أعلاه، إلى تركيز تودوروف على عنصر التردّد، الذي لا يُعَدّ–حسبه– مركزا محوريا في فهم العجائبي "فالكائن هو ذاكرة لها قوانين طبيعية، يتواجد فجأة، أمام حدث غير طبيعي، فيكون هناك تصادم بين الطبيعي، وبين غير الطبيعي (...) بما يؤجّج الصِّدام ويطبعه بطابع التردّد"[3]. وهنا نفهم حقيقة المتلقي للعجائبي، حين يجد نفسه أمام صبغة عجائبية غير مألوفة، وهو ما يثير لديه حالة شعورية خاصة ليست طبيعية.

يبرز هنا، التردد وحيرة النّفس أمام أحداث غير طبيعية، وهنا لا يدوم العجائبي إلا زمن تردد: تردّد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابدّ أن يقررا ما إذا كان الذي يُدركانه راجعا إلى (الواقع) كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا. وفي نهاية القصة يتخذ القارئ قرارا، فيختار هذا الحل أو الآخر. ومن هنا بالذات يخرج العجائبي[4].

وهذا معناه؛ تحديد العجائبي بزمن التردّد والقراءة، فإذا قرّر القارئ أنّ "قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إنّ الأثر ينتمي إلى جنس:

---

[1] تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص:18.

[2] جميل حمداوي: الرواية العربية الفانتاستيكية، مجلة أدب فن، مجلة ثقافية إلكترونية:

(www.adabfan.com/old/criticism/162/html)

[3] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:31.

[4] ينظر: تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:65.

الغريب"[1]. أمّا إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسّرة من خلالها"[2] فإننا نكون أمام جنس العجيب.

لقد حاول تودوروف أن يبين لنا طبيعة العجائبي وحقيقته، التي تعتمد وتؤسس على عدة مكونات كالحيرة والتردد، وما يتجاوز حدود المنطق والعقل، إلا أنّه يضع شروطا لتحققه، وهي ثلاثة:

الأول: "لابد أن يحمل النّص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنّهم أشخاص أحياء، وعلى التردّد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المَروية"[3]، وهذا معناه أن يحمل النّص المتلقي على اعتبار عالم الشخصيات من عالم الواقع لا من المتخيل الإبداعي، وهكذا يتوحد الواقع مع المتخيل، مما يؤدي إلى إثارة تردد وحيرة في نفس المتلقي.

الثاني: "قد يكون هذا التردّد محسوسا، بالمثل، من طرف شخصية، فيكون دور القارئ مُفضوضا إليها. ويمكن، بذلك، أن يكون التردّد واحدة من موضوعات الأثر، ممّا يجعل القارئ – في حالة قراءة ساذجة – يتماهى مع الشخصية"[4]. واضح أن تودوروف يريد إحساسا بالتردّد من قبل الشخصية داخل النص، وهو الإحساس نفسه الذي يشعره المتلقي، وهنا، يصبح المتلقي وفق القراءة الساذجة متماهيا مع الشخصية.

الثالث: "ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات، تعبّر – أي الطريقة – عن موقف نوعي يُقصي التأويلين الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي أي غير التمثيلي أو المرجعي)"[5]. ومعنى ذلك؛ أن يتبنى القارئ موقفا ما إزاء النص المقروء، فمن المهم أن يختار نمط القراءة المناسب له، وفي الوقت نفسه له الحق أن يستبعد القراءة التأويلية المجازية.

---

[1] تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:65.

[2] المصدر نفسه، ص:65.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

[4] المصدر نفسه، ص:18.

[5] المصدر نفسه، ص:18– 19.

وهذه الضرورات الثلاث حسب تودوروف ليست ذات قيمة متساوية؛ فالأولى والأخيرة ضروريتان ولازمتان،؛ لأنهما يمثلان – حقا – الجنس الأدبي. أمّا الثانية فهي ضرورة احتمالية. وعلى كل فغالبية الأمثلة تستجيب للشروط الثلاثة[1].

وللعجائبي تمظهرات خاصة، ترتبط بشبكتي (الأنا) و(الأنتَ) في مقولات تتعلق بالموضوع والفضاء والزمن، أو بمحاولة الذات وعي ذاتها ورغباتها الخفية[2].

أخيرا، ينبغي أن نشير إلى أنّ تودوروف يعتبر الأدب العجائبي "جنسا قائما بذاته، قوامه التخييل والتحرّر، مع تحقيق عناصر التردّد والحيرة والدّهشة والاستغراب، والتردّد هو الفيصل بين الواقع وما فوق الطبيعي"[3].

ثم يُضيف موضحا، قضية تجنيس الأدب العجائبي، فهو أمر – حسبه – وقع فيه جدل كبير، "إذ إن طائفة كبيرة من النقاد ترى بأنّ العجائبي؛ هو صفة مُحققة في الأدب إذا كان قائما على التخييل، وما فوق الطبيعي، والمدهش والغريب، وإذا التزمنا بالتقيد الحرفي بشروط تودوروف، فإنّنا نضيق دائرته، بل قد نحكم باستحالة وجود هذا النمط من الأدب؛ لأن ما أتردد فيه أنا، قد لا تتردد فيه أنت، بحكم الثقافة والمرجعيات والمعتقد"[4].

يأتي أخيرا، في خواتيم مقاربتنا النظرية البنيوية، الإشارة إلى تتابع الدراسات البنيوية المتناولة للحكاية العجائبية، من خلال تصور مقابل؛ يُمثله جان بلمين نويل Jean Bellman Noelle" الذي يختلف عن تصور تودوروف في ارتباط نويل بعلم النفس، واعتبار القفانتاستيك طريقة في الحكي"[5]، من منطلق اعتبار الغرابة المقلقة منيرة خاصة بالمحكي العجائبي.

### 4– 2/ العجائبي والمفاهيم الحافة:

اشتغل تودوروف على المزج بين الواقعي واللاواقعي، العقلي باللاعقلي، وهذا معناه وقوع المتلقي/ القارئ في حيرة العجائبي، حيرة تُخَلخِل سُكُون الواقع، واهتزاز المفاهيم والظواهر.

---

[1] تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:54.

[2] المرجع نفسه، ص:135 إلى 185. (بتصرف).

[3] بدراوي عبد الحميد: المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة (حكايات السندباد البحري- نموذجا)، بسكرة، الجزائر، مجلة كلية الآداب واللغات، جوان 2013، ع:13، ص:278.

[4] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[5] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:37.

نستطيع الآن، أن نفهم موقع العجائبي بين الواقعي والمتخيل، بوصفه مواجهة المتلقي الطبيعي لقوانين غير طبيعية، وكل هذا يسبب التردد والحيرة والقلق والدهشة له.

وهكذا، تكمن الملابسات والعوائق للعجائبي، فقد أعلن تودوروف أكثر من مرة أنّ الخطر يُحدق بـ "العجائبي" من كل جهة، وأنّه "يحيا حياة ملؤها المخاطر، وهو مُعرَضٌ للتلاشي في كل لحظة"[1]، وأنّه ينهض "في الحدّ بين نوعين؛ هما: العجيب والغريب، أكثر ممّا هو جنس مستقل بذاته"[2].

وبسبب طبيعة العجائبي المتأتية على التحديد، رأى تودوروف أنّه مُلزم بتحديد الحقول القريبة منه، مثل: الغريب والعجيب، وتلك البعيدة عنه نسبيا، كالروايات البوليسية، أو أدب الخيال لكي يسدّ بعض ثغرات المفهوم[3].

وهذا يعني؛ أنّ الغريب L'étrange، هو الذي تبدو أحداثه فوق طبيعية على طول القصة، وفي النهاية تلقى تفسيرا عقلانيا[4]؛ بمعنى أنّ الأحداث التي "تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير ثمّ تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة: فإمّا أنّ هذه الأحداث لم تقع فعلا (كأنّ تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسي، هلوسة،...)، وإمّا أنّ وقوعها تمّ نتيجة صدفة أو خدعة أو سرّ مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي"[5]. فـ"الغريب"، إذن، نص ينتهي نهاية ذات تفسير طبيعي، "بعد حدوث أحداث ذات بُعد فوق طبيعي"[6].

إذا كان الغريب بهذا المفهوم، وجب علينا – الآن – تحديد العجيب، بحسب الإنزياح الذي يُحدثه في التعامل مع الواقع، فيصبح بذلك عالما فوق طبيعي له قوانينه الخاصة التي تجيز ذلك الحدث النّادر القليل الوقوع الشاذ(...) وللعجيب صور شتى، ووجوه عديدة ودرجات مختلفة، فقد يكون العجيب قريبا وقد يكون بعيدا جدا مثيرا لأشدّ أنواع التعجّب

---

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:65.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص: 61 – 62 – 69. (بتصرف).

[4] المصدر نفسه، ص:68. (بتصرف).

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي– إنجليزي– فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص: 87– 88.

[6] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:61.

والاستغراب"[1]، وهكذا نجد أنفسنا أمام جنس العجيب Le Merveilleux.

الظاهر– حسب الأستاذ لؤي علي خليل – من التعاريف السابقة، أنّ "مساحة العجائبي ضيقة، ومقيدة بِجَارَيْهِ"[2] العجيب والغريب، والدّليل في ذلك ما استنتجه من مقولة تودوروف "فالغريب ليس جنسا واضح الحدود، بخلاف العجائبي، وبتعبير أدق إنه ليس محدودا إلا من جانب واحد؛ هو جانب العجائبي، أمّا من الجانب الآخر، فهو يذوب في الحقل العام للأدب"[3].

يبدو من كل هذا، أنّ تودوروف استطاع التوصل إلى إيجاد صيغة عجائبي خالص، تتوقف بعلاقته مع: العجيب والغريب، فالعجائبي محصور بينهما؛ يعني أنه[4] محدد بهما، على حين يبدو الغريب محددا من جهة واحدة هي (العجائبي)، ومثله (العجيب) الذي يحدّه (العجائبي) من جهة واحدة فقط، على حين تبدو الجهة الأخرى مفتوحة: غريب عجائبي عجيب.

ولكن (العجيب) يكاد يمثل الدرجة القصوى من اللامألوف الذي يقع خارج الطبيعة، ولذلك يمكن عدّه واقعا في النهاية، فلا شيء بعده، خلافا لـ (الغريب) الذي تنفتح جهته الأخرى على الأدب بمعناه الواسع، إذ يمكن عدّ (الغريب) درجة أولى نحو اللامألوف، ولذلك فإنّ المألوف كله يقع في الجهة المفتوحة.

انطلاقا من هذا التفسير، نُدرك مكانة العجائبي، باعتباره جنسا ليس له استقلالية ذاتية، معرض للتلاشي والاختفاء، بمجرد اتخاذ "أي موقف من المتلقي اتجاه أحداث النص التي بدت مفاجئة يُقتل (العجائبي) ويُحيي (الغريب) و(العجيب) المجاورين؛ لأنّ العجائبي يعيش فقط زمن التردّد، وحين يُحسم التردّد تظهر فرصة المفهومين الآخرين للوجود. وهذا يقودنا إلى الفارق الأول بين الثلاثة، وهو أنّ (الغريب) و(العجيب) قرار يتخذه المتلقي. أمّا من جهة النص فهناك أهم فارق بين الثلاثة، فالأحداث في (الغريب) تُفَسَّر تفسيرا مألوفا لا يخرج على نظام الطبيعة، على حين تبدو الأحداث في (العجائبي) هائمة بين التفسير

---

[1] محي الدين حمدي : العجيب في الرواية العربية الحديثة (درب السلطان: نزهة البلدية لمبارك ربيع مثالا). مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع:10، ص:163.

[2] لؤي علي خليل: العجائبي والمفاهيم الحافة، مجلة البحرين الثقافية، مارس 2004م، مج:11، ع:38، ص:20.

[3] تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:70.

[4] لؤي علي خليل: العجائبي والمفاهيم الحافة، ص:21.

الطبيعي وفوق الطبيعي، أمّا (العجيب) فتُقبَل الأحداث فيه بعدها تقع كليا خارج إطار المألوف".[1]

وقد مثّل تودوروف لـ"الغريب" بأعمال وستويفسكي، والأعمال القصصية لأدغاربو، وأغاثا كريستي في أعمالها الروائية البوليسية[2]، حيث يظهر الحدث – في البداية – خارقا للمألوف، وصعب التفسير، وسرعان ما ينتهي بتفسير مألوف / منطقي.

أمّا "العجائبي" فهو "حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية، مثل: تكلم الحيوانات، ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران أو المشي فوق الماء"[3]، ونصوص المناقب والكرامات التي حفل بها تراثنا العربي.

فهذه الأحداث، والظواهر تجعل المتلقي يصطدم، ويقع في حيرة شديدة؛ لأنها تكسر نظام المألوف، ولكن بما أنها أحداث حياتية، وليست بقرآن أو حديث شريف؛ "أي أنها غير مقدسة فهذا يثير لدى المتلقي الشك في ضرورة تفسيرها تفسيرا فوق طبيعي، وهكذا يبقى المتلقي متردّدا بين تفسير متصالح مع المألوف وتفسير آخر خارج عليه، وفي هذا التردد يحيا (العجائبي)"[4].

ويمكن أن نمثل لـ (العجيب) بحكايات الكائنات العجيبة، حيث الشياطين والجن تتلبس أشكالا حيوانية متعددة، فتقدم لنا أحداثا "تنضاف إلى العالم الواقعي دون أن تخرق تماسُكَهُ"[5]، وفي هذه القصص صبغة عجائبية، غير أنها تنتهي بقبول للكائنات فوق الطبيعية التي تتدخل في السّير العادي للأحداث لكي تغيّر من مجراها[6].

في الأخير، قادت هذه المقارنة لؤي علي خليل إلى القول: إنّه في "(الغريب) تظهر السيادة مطلقة لقوانين الواقع والمألوف. وفي (العجائبي) تبدو هذه القوانين قابلة للاختراق، أمّا في (العجيب) فتسود قوانين فوق طبيعية غير قوانين الواقع المألوف"[7].

---

[1] لؤي علي خليل: العجائبي والمفاهيم الحافة، ص 21.

[2] ينظر: تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:70- 71- 72.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:61.

[4] لؤي علي خليل: العجائبي والمفاهيم الحافة، ص:21.

[5] حسين علام: العجائبي في الأدب، ص:47.

[6] ينظر: تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:75.

[7] لؤي علي خليل: العجائبي والمفاهيم الحافة، ص:21.

يتبدى من هذه المقارنة الأمور الآتية:

الغريب ← عالم واحد فقط؛ هو الواقع؛ مقبول ومألوف.

العجيب ← عالم واحد فقط؛ هو المستحيل (اللاواقع)؛ غير مألوف.

العجائبي ← عالمان اثنان؛ عالم الواقع واللاواقع (المستحيل).

كذلك، من المصطلحات التي تتداخل في مفهومها مع مفهوم العجائبي، باعتبار هذا الأخير يستقطب كل ما يثير الدَّهشة، ويخلق الحيرة في المألوف واللامألوف، ونستحضر هذه المفاهيم: منها، الخيال، والتّخيل والتّخييل، والغرائبي، الخارق، الكرامة ، المعجزة، النبوءة ... وكل ما هو نادر غير مألوف، مولدًا لديه الدهشة والحيرة أَمام مَا يحدُثُ؛ لأنه في النَّهاية سيقف عاجزا عن فهمه.

وهكذا، يستمر العجائبي متوسلا مجالات أخرى – وهي كثيرة – قريبة من مجاله، "مُتخطيا بذلك حدوده لارتياد آفاق جديدة ومتصلة تشكل خريطة ومهادًا يغترف منه، وعلى الرغم من كون المجالات الأخرى ذات حدود مرسومة، فإن مكوناتها لا تنفك تلتقي مع مكونات الفانتاستيك من بعيد أو قريب، الأمر الذي يُفضي إلى الحرص على تأكيد مدى اتساع المجال الفانتاستيكي، واشتماليته، من خلال قدرته على الاحتفاظ بعناصر أخرى يعزز بها وجوده كتشكيل يتضمن خطابا مُغايرا للخطاب الواقعي، فهو يهضم هذه المكونات ويتغذى بدَمِهَا[1]، وهذا ما يجعله يَستَوعبُ العديد من الأجناس من مثال: الميلودراما[2] ( Mélo drama)، المدهش(Le féerique)[3]اليوتوبيا[4](utopique)،

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:86.

[2] الميلودراما: المسماه كذلك المشْجَاة: وهي نوع من أنواع المسرحيات يعتمد على الإلقاء مصحوبا بالموسيقى، واستمر مائة سنة مرادفا للأوبرا، وفي أواخر القرن الثامن عشر أصبح هذا النوع من المسرحية يتضمن إلى جانب الموسقى والإلقاء الحوادث المثيرة والعاطفية المُسرفَة والمناظر الفنية بالحيل المعقدة والأدوات التي توهم بالواقع. مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:366.

[3] المدهش: يستخدم عادة للدلالة على ذهاب العقل من الذّهل والوله وقيل من الفزع ونحوه... وَدَهِشَ الرجلُ بالكسر، دَهَشًا: تحير. ابن منظور: لسان العرب، ج:05، ص:316. (مادة الدّهشَ).

[4] اليوتوبيا: تجربة سردية تبغي العمق، لهذا تمَّ نعتها بأنها ضد الواقعي، تتأسس على واقع بعيد ومتخيل. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:75– 76، وزيادة للفهم والتّوسع ينظر: ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ص:404 إلى .408

الأسكاتولوجيا[1] (L'eschatologie)، الباراسيكاتولوجيا[2] (Parapaychologie)، علم السِّحر والتّنجيم[3].

وكل هذه المجالات – وغيرها – تُساهم في تثمين العجائبية، وتطعيمها بإيحاءات جديدة، تقوم على تخييل خالص، يترجم إنتاجية المؤلف، كتشكيل يتضمن خطابا مغايرا للخطابات الواقعية.

**ثانيا: إشكالية ترجمة وتلقي مصطلح Fantastique في الحقل النقدي العربي:**

**1/ العجيب في المصطلح النقدي:**

العجيب مصطلح نقدي تبنته بعض الدراسات الغربية، والتي تأثر بها النقد العربي المعاصر، وقد تتبعنا تصورات أهم الدّارسين الغربيين الذين حاولوا التنظير للمصطلح، بخاصة تودوروف. نحاول في الآتي، مناقشة تفاعل النقاد العرب مع تلك المقاربات، حيث تباينت وجهات نظرهم، وباتت رحلة ماهية المصطلح متشعبة، ومتنوعة المشارب. مع العلم أنّ هذه الاختلافات في فهم المصطلح، راجعة إلى جملة اجتهادات في ترجمته، ثم فهمه، واستعماله.

غير أنّ الاختلاف بن الباحثين العرب في اختيار اللفظ العربي المناسب لترجمة مصطلح "العجائبية"، قد شكل اضطرابا في تصور المفهوم، وبذلك كان من الضروري تتبع محاولات النقاد والباحثين العرب لاختيار ترجمة لهذا اللفظ.

---

[1] الأسكاتولوجيا: علم الآخرة، أو الأخرويات: هو البحث في نهاية العالم والإنسان، وفي يوم القيامة والحساب، ويُشير هذا اللفظ عُموما إلى كل تفكير في الأخرويات؛ أي في نهاية العالم والبشرية ومصيرهما وآخرتهما، جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشَّواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2004، ص:44.

[2] البَارَاسيولوجيا: أو ما اصطلح بـ"مابعد النفس": وهو مصطلح يُطلق على دراسة بعض الظواهر الروحية المنسوبة إلى قوى لم تعرف حقيقتها بعد، والمجاوزة لحدود التّجربة السيكولوجية، كانتقال الأفكار والتَّكهن، وما بعد النّفس عنوان كتاب لشارل ريشه نشره عام 1922م، وَضَّمَنَه أراءه في الظواهر الروحية. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والأنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982، ج:02، ص:305.

[3] علم السّحر والتّنجيم: جاء في معجم الوسيط أنّ السحر هو: كل أَمْر يخفَى سببه ويَتَخيّل على غير حقيقته ويجري مجرى التّمويه والخِداع. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ط4، ص:419. أمّا التنجيم، فهو: معرفة الأبراج السماوية والعرافة عموما.

وبهذا المعنى، يمكن تتبع ترجمة المصطلح عند أهم النقاد العرب المحدثين، رغم أنها ترجمة لم يتم التدقيق فيها، ولا التعرف على دلالاتها وإشكالياتها التي تواشجت مع ضرورة تحديد ماهية المصطلح، كي يصبح الحديث عنه أمرا واضحا، ومسلمة مقتنعا بها.

ضمن هذا الفهم، سنجد –في هذا المجال– أنفسنا في مواجهة فوضى المصطلح، بسبب ما نلقاه من اضطراب في توظيفه لدى معظم الباحثين، وها هي بعض مظاهر ذلك في حقولهم، إذ تعددت المصطلحات والتبَسَت المفاهيم، فانبثقت ما نقرأ اليوم: العجائبية، العجيب، العجائبي، الغرائبية، الفانتاستيك، والفانطاستيكية، والخارق، والوهمي، والاستيهامي، والخوارقي، والخيالي، المدهش، اللامعقول(...).

ومع هذا وذاك، لو التزم الباحثون والنقاد مصطلحا سرديات عجيبيا معينا مما عرضناه، وتناولوه وحده بعيدا عن التعدد والخلط، إذن، لكان الأمر أهون، الأمر الذي ضاعف من بلبلة المصطلحات الدالة على العجائبية، وهم يقصدون ببساطة جنسا قرائيا، يصطلح عليه بالحكاية العجيبة، التي "لا تكتمل إلا بتوفر مجموعة من الشروط التكوينية الأساسية، إذ تهيمن عليها الظواهر الخارقة؛ من سحر وجن وأفعال خارجة عن المنطق والمعقولية، ولا تخضع إلى سلطة المكان والزمان (...)، وهي تقدم عوالمها العجائبية كما لو كانت أمرا طبيعيا"[1].

ومع هذا، لا نهرب من حقيقة وجدناها تفرض نفسها على الساحة القرائية، على أمل متابعتها ومناقشتها، مفادها "لم يخرج استخدام النقاد العرب عمّا جاء به تودوروف، ولكن بتسميات مختلفة، الأمر الذي جعل استخدامه مضطربا، سواء في الترجمة التي حالت دون استقرار ترجمة موحدة، أم في طريقة استخدام المصطلح"[2].

---

[1] علي أحمد محمد العبيدي: الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، مجلة دراسات موصلية، شعبان 1430هـ– آب 2009م. ع:26، ص:76.

[2] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

من هنا، نريد أن نقف عند وضعية مصطلح العجائبية، وفيه نشهد جملة تسميات قدّمها النقاد العرب المحدثون، استقاء ممّا استلهموه من بحوث النقاد الغرب، فظهر سعيهم من خلال ترجماتهم المقدمة في أعمالهم البحثية (كتب أو مقالات أو ندوات أو ...).

فلا بأس، أن نأخذ عينة من النقاد، وكتبهم التي ضمَّنوها ترجمة مصطلح العجائبية، وهكذا، سنتتبع الجهود التي بُذِلَت في تحرير مصطلح العجائبية، وما يحف به من ترجمات.

**المجموعة الأولى:** بدايتها مع الناقد والأكاديمي المغربي "شعيب حليفي" الذي فضل نقل المصطلح كما هو في المقابل الغربي Le Fantastique، وهذا في أعماله التي عثرنا عليها، منها كتابة "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، الذي طرح فيه أسرار اختياره للمصطلح "فانتاستيك"، منها "إنّ سؤال الفانتاستيك، باعتباره رهانا تشكيليا لخطاب مغاير، والذي هو موضوع هذا المؤلف".[1] بل ذهب أكثر من هذا، في أن جعل الفانتاستيك الأصل والأشمل، من العجائبي والغرائبي، باعتبارهما فرعا.[2]

أو مقالاته، من مثالها "مكونات السّرد الفانتاستيكي"، المنشور في مجلة فصول العدد 20، صيف/ حزيران 2002م، كذلك له مقال آخر معنون بـ"التحديد المنهجي للفانتاستيك وعلاقته بالمجالات القريبة منه، في مجلة الكرمل، العدد 41، سنة1991م.

أو ما يقدمه من مُداخلات، كمداخلته الموسومة بـ"الفانتاستيك وصراع المجتمعات".[3]

ولكنه في كتابه "الرحلة في الأدب العربي" يضع فصلا عنونه بـ"العجائبي"، وفيه تطرق لحدود العجائبي بثلاث مقدمات، ثم أعقبه بمسارات التعجيب المتمثلة بـ"الغيببي"، "الخارق"، "المسخ والتحول"، و"الاختفاء". وأنت تقرأ الفصل تواجه "تشويشا غير قليل، جعل الحدود الفاصلة بين المصطلحات(عجيب، عجائبي، غريب، غرائبي، فانتاستيك) متداخلة ومختلطة وغائمة"[4]، وهكذا، انبثقت لدينا لوحة متناقضة من الصياغة المصطلحية النظرية لدى الباحث "شعيب حليفي".

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:13.

[2] المرجع نفسه، ص 26– 27. (بتصرف).

[3] قُدمت هذه القراءة في الندوة التي عقدها مختبر السرديات لكلية الآداب والعلوم الانسانية بنمسيك بالدار البيضاء، حول محور "الحكي الفانتاستيكي في الرواية العربية: مقاربات في النوع"، وذلك يوم الجمعة: 25 ماي 2012م.

[4] تمظهر العجائبي في القص الحديث:

(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

واستعملت نعيمة بنعبد العالي مصطلح الفانتاستيك – كذلك – عندما ترجمت عنوان مؤلف تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي" إلى "مقدمة للأدب الفانتاستيكي"، وهذا في مقالها المعنون بـ"الأدب والفانتاستيك"[1]، وهي ترجمة قدمت فيها تعريفا للفانتاستيك، قائلة:"لقد انتهت جولتنا حول موضوع "الفانتاستيك"، قدمنا في البداية تعريفا لهذا الفن الأدبي، الذي هو مبني بالأساس على الحيرة التي تنتاب القارئ الذي يتقمص شخصية البطل، هذه الحيرة تخص طبيعة حادث غريب"[2].

واضح أن المتلقي/القارئ يواجه زحمة مصطلحات، جعلت حدود البحث متواصلة، متداخلة، مختلطة. وبالتالي سنأتي على ذهنية المجموعة الثانية، وتبنيها لمصطلح مغاير.

**<u>المجموعة الثانية</u>:** وقد فضّلت مقابلة مصطلح العجائبية بالخارق، ولعلّ سيزا قاسم من قامت بهذا، في إشارة منها إلى عنوان كتاب تودوروف بـ"مدخل إلى أدب الخوارق"، في دراسة قامت بها في مجلة فصول.[3]

ونحا الأستاذ لطيف زيتوني المنحى نفسه، وهذا في معجمه[4]، حين ترجم مصطلح العجيب بـ"Merveilleux".

**<u>المجموعة الثالثة</u>:** وهناك من ترجم Fantastique بالخرافة، وهذا في مُعجم المصطلحات الأدبية الحديثة، فقد ذهب مؤلفه إلى اعتبار عالم الخوارق والأدب الخرافي من باب Fantasy، الذي "يعتمد على شطحات الخيال، ويتضمن الرّعب".[5]

**<u>المجموعة الرابعة</u>:** وهناك مجموعة جديدة، تمنح Fantastique مقابلا آخر؛ هو الوهمي والخيالي، ومن أهم من تبنى هذه التسمية الأستاذان: مجدي وهبه، وكامل المهندس في معجمهما: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"[6]. فقد جاء في المعجم ما مفاده؛ أنّ

---

[1] مجلة فكر ونقد: العدد 03، مجلة إلكترونية: ( (www.aljabriabed.net/n:03-12abdeah.ht

[2] المرجع نفسه.

[3] سيزا قاسم: دراسة نقدية حول موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مجلة فصول، يناير 1981م، مج:01،ع:02، ص:228.

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:204.

[5] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي – عربي) (معجم)، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط3، 2003م، ص:257.

[6] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص:475.

Fantastique هو الخيالي والوهمي: "صفة تُطلق على كل كلام أو عمل فني يكون من نسج الخيال، ولا يُحاكي الواقع"[1].

وهو المذهب نفسه الذي ذَهَبَ إليه "جورج سالم" في ترجمته لكتاب؛ "ألبيريس" (تاريخ الرواية الحديثة)، حيث استبدل مصطلح عجيب بالوهمي، مصطلحا الأدب الوهمي كمقابل للأدب العجائبي.[2]

وهكذا، ازدحمت التسميات حول مصطلح العجائبي، وزاد اضطرابه وعدم استقراره، وهذا ما أدى إلى فوضى واسعة في الآراء النقدية، وكثرة التضارب والاختلاف.

لكن ورغم ذلك، فهناك من النقاد من التزم بمصطلح العجائبي، مصطلحا ومفهوما. وقد حاولت هذه المجموعة – المجموعة الخامسة والأخيرة – التأصيل للمصطلح والدفاع عنه، وفي الآتي بيان المجموعة.

**المجموعة الخامسة**: ولعل من أبرز هؤلاء النقاد والباحثين التي أبقت على المصطلح:

1- الأستاذ الصديق بوعلام، في ترجمته لكتاب تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي"، بوصفه واحدا من النقاد الأكاديميين، الذين عملوا على نصوص سردية ذات حمولات معرفية للوقوف عند جماليات الحكي السّردي، وتُعد محاولته الترجمية بمثابة البداية لدراسات كثيرة تناولت الأدب العجائبي.

2- كذلك حسين علاّم في كتابه "العجائبي في الأدب(من منظور شعرية السّرد)"، يُدافع عن اختياره لمصطلح العجائبي " للدلالة على« Fantastique » بدلا منالفانتاستيكي أو الفنطاسي وغيرها؛ لأنها لفظة عربية مناسبة جدا".[3]

3- وكذا سعيد الوكيل في كتابه "تحليل النص السردي(معارج ابن عربي أنموذجا)"، حاول أن يبحث عن الطريقة البنائية لمعارج ابن عربي، ووجد ضالته في العجيب، إذ- حسب قوله- "يفترض ابتداء أنّ العلاقة بين نصوص المعراج والأدب العجائبي Fantastique (...) وطيدة (...) كما أنّ بعض نصوص المعراج تضرب بجذورها في العجيب".[4]

---

[1] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:164.

[2] ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط وعويدات، باريس وبيروت، ط2، 1982م، ص:424.

[3] الكتاب، ص:22.

[4] الكتاب، ص:13.

4- أمّا الأستاذ محمد الباردي يبرر استعماله لمصطلح العجائبي بديلا عن المصطلحات الأخرى، قائلا "لقد استعملنا مصطلح العجائبي بالمعنى الذي يؤديه المصطلح الفرنسيLefantastique، ونحن نميّز بينه وبين المصطلحين القريبين منه، وهما؛ حكاية الخوارق Lemerveilleux والحكاية الغريبة (L'étrange)". [1]

5- ناهيك عن الكاتب جميل حمداوي الذي اعتمد المصطلح نفسه – العجائبي- في ترجمته للمصطلح الغربي Fantastique وهذا في معظم كتاباته، كمقاله المتاح على شبكة الانترنت: العجائبية في الرواية العربية.[2]

6- أما ضياء الكعبي في مؤلفها الكبير: السرد العربي القديم(الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، فقد استخدمت مصطلح العجائبي بكثرة؛ لأنه يصلح للمدونة السردية العربية القديمة، التي تحمل خزانا رمزيا مشحونا بأنساق ثقافية معرفية، كاشفة عن بنية عقلية عربية تحب الخيال والمتخيل، وتعتمده، مع عدم تجاهله.ويُحيلنا الكتاب إلى تبني صاحبته لمصطلحي العجيب والعجائبي عبر فصوله المتنوعة.

7- أمّا الأستاذ لؤي علي خليل حرص على الاكتفاء بمصطلح العجائبي دون غيره من المصطلحات البديلة، وقد استخدمه بكثرة في معظم مؤلفاته التي وصلتنا، منها كتابه: عجائبية النثر الحكائي(أدب المعراج والمناقب)، فقد أكّد أنّ مصطلح العجائبية أكثر تعبيرا في الدراسة والتطبيق عن غيره من المصطلحات، فقد اعتمده مقابلا للمصطلح الأخير Fantastique، مدافعا عن اختياره "وانتهينا إلى أنّ العجائبي هو أقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم المقصود، وقد صدرت الدراسة في كتاب مستقل بعنوان: تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث(المصطلح والمفهوم)"[3]، ويزداد دفاعه بقوة وقناعة "واستعملت العجائبية في العنوان بدلا من العجائبي، لاقتران استعمال العجائبي بالإحالة إلى معنى محدّد وثابت، وغير قابل للاختلاف، وهذا المعنى هو الذي سيُبحث عن مظاهره في النصوص"[4] التي ينوي دراستها؛ نصوص الكرامات.

---

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية، 1993م، ص:187.

[2] www.aherwar.org/debat/show.asp?aid=81285.

[3] لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي(أدب المعراج والمناقب)، ص:10.

[4] المرجع نفسه، ص:10.

إضافة إلى جملة مقالات اعتمد العجائبي فيها مصطلحا مطبقا، كمقالة: العجائبي والمفاهيم الحاقة، المنشور بمجلة البحرين الثقافية سنة 2005م، ومقالة تجنيس العجائبي، في مجلة علامات في النقد، سنة 2005م، كذلك مقالة الموسوم بـ: العجائبي والأسطورة في مجلة الآداب، سنة 2007م ... وغيرها من مؤلفات.

هي، إذن، جملة مصطلحات اختلفت، وتنوعت، الأمر الذي أحدث أزمة مصطلح عكرت صفو القارئ/ المتلقي، ولا تزال تعيق سبيله كلما تناول المصطلح بسبب تعدد التسميات، واختلاف المصطلحات.

وهكذا، تعددت البدائل الاصطلاحية لمصطلح العجائبية، وكان من نتائجه: الحصول على ذلك الكم الهائل من الصيغ والمفاهيم. وهي ثغرة واضحة في استقبال العجائبية عند النقاد العرب المحدثين، لعلّ السّبب راجح في الحركة النقدية "أنّ الباحث العربي يفتقر إلى تنسيق الجهود الجماعية في إطار مجمعات علمية"[1]، تساعد على توحيد المصطلح، وجعله مضبوطا، بغية بَلْوَرَة جهاز مصطلحي عربي ثابت.

وربما هو "مشكل نسقي لساني؛ أي شكل المصطلح العربي، بدليل أنّه يُعبر عن مُعطى ومفهوم واحد، فالتضارب يتموقع على مستوى الشكل ليس إلا"[2]، فمن الضروري الاتفاق لضبط المفهوم، واختيار المصطلح المناسب للتعبير عن العجائبية.

يقتضي الاتفاق إذن، حرصا على صياغة مدلول اصطلاحي واحد، وعلى مبدأ ثابت وعلى رؤية واحدة، حتى يكون الاتفاق بين النقاد والباحثين أثناء اشتغالهم النظري على المصطلح في الأعمال العلمية واحدا متفقا عليه.

**2/لماذا العجائبية دون غيرها من مصطلحات؟**

ومع هذا وذاك، نقع في تناقض كبير: بين ما نطرحه في دراستنا، وبين ما خلصنا إليه.ومن ثمّ، نقترح مصطلح العجائبية، وقد تمّ اختياره لضرورات منهجية ومعرفية:

1- إن الترجمة العربية لكتاب تودوروف كانت تحمل عنوان: "مدخل إلى الأدب العجائبي" للصديق بوعلام، ذلك أنّ تودوروف كان البداية لشيوع الدراسات العجائبية في العصر الحديث، وبالتالي لم نجد بديلا عربيا يقابل مصطلح fantastique/fantastic المعروف في

---

[1] ميلود عبيد منقور: إشكالية المصطلح النقدي(مصطلحات السيميائية السردية أنموذجا)، مجلة التراث العربي، دمشق، ع:104، ص:54.

[2] المرجع نفسه، ص:54.

النقد الغربي، لذلك شاع استعمال مصطلح "العجائبي"، لقربه منه نظرا لاشتراكهما في الدلالات الآتية: العجب، والدهشة، والخيال، والخارق، وغير الواقعي، غير المألوف.

ومن خلال هذا فضلنا مصطلح العجائبية دون غيرها، أما السبب الثاني فكان:

2- استعملنا كلمة عجائبية، كمصطلح أدبي لوصف الأحداث فوق الطبيعية، بصبغة خيالية وهي ترجمة لكلمة ( Fantastique) الفرنسية، أو كلمة(Fantastic) الإنجليزية، وبالتالي استعملنا الكلمة العربية عجائبي بدلا من الكلمة الأجنبية "فانتاستيك" أو "فانطازي"، أو غيرها.

3- ننتهي إلى تفضيل لفظة عجائبية، انطلاقا من معجمنا العربي، الذي يقول في باب "العجيب": هو ما "أُسْتُكْبِرَ وأُسْتُعْظِمَ"[1] من الأمور النادرة الحدوث التي تثير في نفس الإنسان الدهشة والاستغراب. أضف إليها إن الناظر في تراثنا العربي يجده مليئا بهذا النوع من السرد، نذكر منه على سبيل المثال لا الحصر مجموعة من مؤلفتنا التراثية التي تحمل مشتقات (مادة عجب) فضلا عن مئات الإبداعات والمؤلفات التي يزخر بها تراثنا الأدبي، والتي تمارس هذا النوع من السرد الأدبي منها:(عجائب البلدان) لأبي دُلف الينبوعي، و(المعرب عن بعض عجائب المغرب) و(تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) لأبي حامد الغرناطي، و(عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) للقزويني، و(خريدة العجائب وفريدة الغرائب) لابن الوردي، و(تحفة النظار وغرائب الأمصار وعجائب الأسفار) لابن بطوطة.

وبناء على هذا التحديد، فإن العجيب يقبل واقعية العروج نحو "عوالم لا منطقية/عوالم ما وراء الواقع الرافضة للواقع المألوف.

وهكذا، فإن كلمة عجائبية هي الأنسب في ما يمكن أن ننتقيه في بحثنا؛ لأن العجائبية أكثر تعبيرا عن اللاواقع دون غيرها من المصطلحات التي يحويها ضمن صنفه: كالغريب والفوق طبيعي والفانتاستيكي.

سوف نستعمل هذه الكلمة في بحثنا هذا جريا – بتعبير الأستاذ عبد الرحمان بن اسماعيل السماعيل- على مقولة (خطأ مشهور خير من صحيح مهجور)، وإن كنا نقصد بتلك الكلمة الأحداث التي تدخل في باب تداخل الواقع والخيال، دون أن ننسى حيرة القارئ بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة، وعالم التصور والوهم.

---

[1] السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج:02، ص:207.

فهذه الحيرة هي التي توقع المتقبل بين حالتي التوقع المنطقي والحيرة غير الطبيعية، أمام حادث خارق للعادة لا يخضع لأعراف العقل والطبيعة وقوانينهما.

مع التنويه، أننا قد نستعمل مصطلحات أخرى إلى جانب العجائبي، لضرورتها الملحة في المدونتين، ففي المدونة الأولى التوابع والزوابع: قد نلجأ لاستعمال مصطلح خيال بالنسبة لعامل الشخصيات، ومصطلح وهمي بالنسبة للمكان، ذلك أن أماكن التوابع والزوابع ذات ملامح واقعية لكنها مؤسسة بالوهم، أما الزمان فقد تراوح بين الواقعي وغير الواقعي. أما المدونة الثانية المنام الكبير: فقد فرضت علينا مصطلح الخارق في جميع أبنيتها: الشخوص والأمكنة والأزمنة.

**خاتمة المدخل:**

يرجع مصطلح العجائبية إلى مادة (عجب): والعُجب والعجب: النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، لهذا تعد العجائبية من أخصب المجالات لإطلاق العنان لخيال المبدع، وهو يتضمن في مجمله محاور كثيرة، بدأت منذ القدم كالأساطير والخرافات، واستمرت حتى وقتنا هذا في أشكال مختلفة. مع علمنا أنّ الأدب العجائبي يعتمد – غالبا – على حالة القلق أو الذعر أو الدهشة التي يولدها خلق عوالم جديدة بعيدة عن الواقعية.

ويعد تراثنا – العربي– العظيم غنيا كل الغنى بكنوز الكتابة الغائرة في الخوارقية، وأدبيات الحكايات العجيبة، والنوادر الغريبة، السِّير البديعة.وهي درر يندر مثيلها في عالم الإبداع التَّخييلي الجموح.

# البــاب الأول

## العـجائبية وتـشـكلها الســردي في رسـالـة التـوابـع والـزوابـع

الفصل الأول: عجائبية الشخصيات

الفصل الثاني: عجائبية الأزمنة

الفصل الثالث: عجائبية الأمكنة

# الفصـــل الأول

## عجائبية الشخصيات

**عتبـة:**

إنّ أول ما يتجه إليه البحث في مقولة البناء السّردي؛ هو المقومات الأساسية البنائية لهذا الجنس الذي يستدعي عدة مكونات متداخلة متباينة، ومتفاعلة، متصارعة (كالمُكوّن الخاص بالشخصية، والمكون الزمني، والمكون المكاني). هذه المكونات التي يقوم عليها البناء السردي بمفاهيم مختلفة، وتناولات متفاوتة بين مبدع وآخر، فلا يوجد جنس سردي (حكائي) (مقامة، قصة، أقصوصة، رواية،...) يخلو من هذه المكونات التي تحدد مسار الحدث، أو الحكاية المادة المشتركة، والمتفاعلة بين هذه البنيات الأساسية في السرد.

**1/ مقدمـة نظريـة:**

تعد الشخصية عنصرا مؤسسا ومؤثرا في بناء النص السردي؛ لأن دراستها من المباحث الأساسية في "عالم الإنتاج الأدبي، فهي تمثل وفي كل الحالات، موضع اهتمام، ونقطة تركيز تقليدية، ومتوارثة للنقد القديم والمعاصر"[1]، فلا يُتصور وجود عمل سردي بدون شخصيات، فهي – الشخصية – تنمو في مسار زمني، وفي إطار مكاني لتشكيل الحدث السردي (الحكائي). وبذلك، كانت الشخصية "نبض النص والحركة التي تجري في شرايينه لا نستطيع تجاهلها أو حتى تجاوزها".[2]

وقد تباين الدارسون والمنظرون في فهم الشخصية ودراستها، وهذا راجع إلى اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدوها، وإلى اختلاف الزوايا أيضا.

**2/ بنية الشخصية العجائبية:**

إنّ مفهوم الشخصية الذي نحاول تناوله يقتصر على السرد العجائبي، فالشخصية في المحكي العجائبي، هي"القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع؛ أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخِلافية، والمُتجلية في

---

[1] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000. ع:13، ص:195.

[2] نظيرة الكنزة: سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين (الوسواس الخناس أنموذجا)، ملتقى السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002. ع:02، ص:141.

[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص:100.

الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال"[1]؛ بمعنى أنّ الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدها داخل العمل السردي.

فالشخصية العجائبية التي نقصدها هي تلك الشخصية الناشئة من الواقع والمعبرة على مستوياته المختلفة، وفجأة يطغى عليها طابع التّعجيب والتّغريب.

وبالتالي، فإن الشخصية السردية بكل تمفصلاتها وتجلياتها ماهي إلا عنصر تخييلي يتواشج أو يتقاطع مع مفهوم الشخصية الواقعية وفق الرؤية الفنية التي تتحكم في النص السردي[2].

وفي ظل هذا الحديث، يحضرنا تعريف سعيد يقطين للشخصية العجائبية، فهي – حسبه – "ذات الملامح المُفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصوّر، وذلك لكونها متباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل أو التوهّم"[3]. ويعود في موضع آخر، ويقول شارحا ما سبق: "نقصد بالشخصيات العجائبية كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمُفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي، وطريقة تشكيلها المُخالفة لما هو مألوف".[4]

بمعنى أنها؛ مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وان طغى الأخير عليها، فهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة لاتحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب،إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة.[5]

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان: المغرب، منشورات الاختلاف: الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ– 2009، ص:197.

[2] فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت، العراق، اذار 2007. م14، ع:14، ص:122.

[3] ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1997، ص:93.

[4] المرجع نفسه، ص:99.

[5] ينظر: فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، ص: 122.

### 3/ سمات الشخصية العجائبية:

تكمن أهمية الشخصية العجائبية في سحرها وعجائبيتها من خلال تجاوزها الواقعية لتدخل الخارق بافتتان آسر، وتلج عالما عصيا على الوصف والتصنيف.

إن الشخصية العجائبية مكون يُحقق "التنوع عن طريق التحول والامتساخ، وتستطيع أن تكون نباتا أو جمادا، كما تستطيع أن تكون روحا لا مرئية"[1] على اعتبار أن الشخصية الحكائية (السردية) ليست بالضرورة كائنا إنسانيا هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تعيش التعارض والاختلاف مع غيرها من الشخصيات داخل فضائها المشتغلة فيه، أو مع شخوص عالمها الخارجي.[2]

حيال هذا، إن الشخصية العجائبية تستدعي خصائص ومميزات عامة، "تفترق في بعض الخصوصيات بين مَحكي وآخر بحيث تتعايش الشخصية والتّيمة، في جدل فعلي، يولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارئ كي يُنشد ويتلبس التردد، والحيرة إزاء غرابة التكوين، أو الأفعال غير العادية"[3] فتصير الشخصية – بذلك – "فاعلة وغير سلبية تساهم في تأطير الحدث، وابتداع مواقف جديدة لشخوص نوعية"[4] تُوظف لأداء أدوار "شديدة اللمعان، وذات أبعاد في تثمين"[5] المحكي العجائبي.

فقبل بروز التحولات والامتساخات في الشخصية، هناك إيهام ببداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كشيء سوي، ثم التدرج (...) للكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائنا غير عادي".[6]

وهذا يعني أن هناك قوتين تشكلان السمات العامة للشخصية العجائبية، واحدة داخلية، والثانية خارجية؛ فتُعنى الأولى **بالتصوير الباطني** للشخصية العجائبية من حيث "نفسيتها وتفكيرها، وما يعتمل من مخزون يكون موسوما بالتحولات"[7]. أما **التصوير الخارجي**

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:201.

[2] ينظر: بايةغيبوب: الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية( مائة عام من العزلة لـ:غابرييل غارسيا ماركيز) أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط ، 2012، ص:76.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص:200.

[4] المرجع نفسه، ص:200.

[5] المرجع نفسه، ص:203.

[6] المرجع نفسه، ص:201– 202.

[7] المرجع نفسه، ص:202.

لسمات الشخصية العجائبية فيُعنى بـ "وصف الحركات والملامح، وتحولاتها، وبعض التفاصيل المتعلقة بالصورة والحجم للشخصية".[1]

ويمكننا – انطلاقا مما سلف – أن نتوقف عند أهم سمات الشخصية العجائبية؛ ألا وهي؛ سمة التّعارض التي اعتبرها شعيب حليفي من خصائص "الشخصية الأدبية، سواء في المحكيات الأدبية العادية، أو في المحكي العجائبي، فهي تُسهم في تحديد الشخصية ورسمها"[2]، انطلاقا مما يميزها من خصائص تضادية، وأخرى تمييزية، هذه الخصائص التي تركز عليها النصوص العجائبية و"تعمل على تكثيفها ووسمها بالغرابة والعجيب، والخارق"،[3]وهذا من شأنه خلق شخوص مقابلة للشخوص المألوفة، وهكذا، عدّ مبدأ التعارض مكون أساس من مكونات الشخصية العجائبية، ويمكن حصر أوجه هذا التعارض في مسألتين:

1– "مع شخوص الأعمال الروائية الأخرى، وهو قائم أساسا في البنية التكوينية للشخصية في كل عمل روائي على حدة، مما يُحدث مفارقات تكوينية بينهما (العجائبية) وبين شخوص غير عجائبية، سواء داخل النص الروائي الواحد أو في نصوص روائية أخرى، كأن يجعل المؤلف من بعض شخصياته نباتا أو حيوانا أو جمادا أو كائنات مجنونة مهلوسة، أو كائنات خارقة غير مرئية كالأشباح والجن...[4]

2– تعارض يتم داخل المحكي الفانتاستيكي، وهو "تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق، في مقابل شخوصه العجائبية شخوصا عادية –طبيعية – تمثل المرآة التي تُبرز وُجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسد الفوق طبيعي، ويجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها، مكونا من مكونات التعجيب"[5]، الذي يولد طاقة تخييلية لدى القارئ فيندهش، وتسكنه حالة من التردد والحيرة.

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص:202.

[2] المرجع نفسه، ص:202.

[3] المرجع نفسه، ص:198.

[4] المرجع نفسه، ص:207.

[5] ينظر: باية غيبوب: الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية (مائة عام من العزلة لـ:غابرييل غارسيا ماركيز) أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، ص:76.

هذا، ونشير إلى أنّ الشخصية العجائبية لا تتشكل من التعارض فقط، ولكن أيضا من التّحول والامتساخ، وكلها عوامل إثراء وتعدد وتنويع لشخوص وأحداث مرويات النصوص العجائبية السحرية، التي تتميز بـ "تعددية الشخوص الذين يأتون بأشكال عجائبية مختلفة عن المألـوف، بها تحـولات خارجية كأن تكـون أعضاء الكائن المـمتسخ مُبالغ فـي حجمها، أو ناقصة، وهي امتساخات تؤكد الدهشة، أو تحولات داخلية تتعلق بتموجات الداخل النفسي، والذهني وعالم اللاوعي المُظلم، وما يفرزه من استيهامات وهذيان"[1].

**4/ صورة العجائبية في شخصيات التوابع والزوابع:**

إن تنوع الشخصية يرسم تطورية لا يمكن رصدها إلا عبر العمل السردي ذي التشكيل العجائبي، وانطلاقا من سماتها التي تساهم في تحديدها، كما أنّ هذه السمات تفضي إلى تمثّل وظائفها داخل العمل السّردي.

ونوعية الشخوص العجائبية تختلف عن الشخوص الأخرى، لتفردها "بخصائص ومكونات فوق طبيعة، تعزلها عن المألوفية، فإن أدوار هذه الشخوص تجيء عجائبية"،[2] ذلك أن الحدث العجائبي لا يكتمل إلا بتحقيق شروط تختصر – حسب تودوروف – في ماهو طبيعي، مثير للحيرة والتّردد.

**<u>4–1/ تأسيس أوّل: متن التوابع والزوابع:</u>**

قُبيل البحث في صنوف الشخصية العجائبية ومتعلقاتها في التوابع والزوابع، من المُفيد إلقاء نظرة سريعة على مضمون الرسالة، في الفقرة الآتية: هي مُؤَلَف خيالي يحكي رحلة خيالية، مسرحها وادي الجن في الدنيا، وثب بها ابن شُهيد إلى ديار الجن جاعلا دليله جنيا اسمه "زهير بن نمير"، الذي طار به إلى عالم الأرواح، ملتقيا توابع الشعراء والناثرين، فيُساجلهم جميعا، ويعرض عليهم أدبه، ويأخذ الإجازة منهم، مدافعا عن نفسه.

**<u>4–2/ تأسيس ثان: سؤال القراءة:</u>**

من هذا المنطلق، تنبني قراءتنا للشخصية العجائبية في التوابع والزوابع بالبحث في العلامات الخصوصية عبر التفاصيل المتعلقة بالتصوير الخارجي الذي يَعتَمل في وصف

---

[1] باية غيبوب: الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية( مائة عام من العزلة لـ:غابرييل غارسيا ماركيز) أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، ص:206–207.

[2] المرجع نفسه، ص:208.

حركاتها وملامحها، ثم البحث في بنية الأسماء التي تميزها، ولا يعني هذا أنها تحمل الاسم الواقعي نفسه.

والقراءة تمت باستخدام تقنية العجائبي التي تشكل "عالما خاصا له قوانينه وتشريعاته، داخل عالم له، بدوره، قوانينه، يسعى إلى تكسير هذا الأخير، والانقطاع عنه لامتصاص ظاهره، واستنطاق مكوناته".[1]

على أننا يجب أن ننتبه إلى أن هذه القراءة بتقنية العجائبية ليست بمفصولة عن قراءات مصطلحية أخرى، بل هي جزء منها، كمصطلح الخيال، فشخصيات التوابع والزوابع خيالية – ماعدا شخصية الراوي وحبيبته المذكورة في مدخل الرسالة وصديقه أبو بكر الذي وجهت له الرسالة – بمعنى أنها وجدت في الواقع في قديم العصور بين (الجاهلي والعباسي) لكن استحضارها تم خياليا بأسماء ذات بعد التقطت مفرداتها من الواقع.

**4-3/ تأسيس ثالث: العلامات الخصوصية:**

تتضمن العلامات الخصوصية محورين أساسيين:

**أ/العلامات الخصوصية المعنوية للشخصية:**

تُعنى بتتبع العلامات الدالة على المعنى النفسي أو المعنوي حيث نرى السارد يتتبع حالة الشخصيات النفسية وما تفرزه من تعبيرات وتصورات لها دلالة في ذاتها وفي علاقتها بصاحبها، وبالمحيط الذي أنتجت فيه.

**ب/ العلامات الخصوصية المادية للشخصية:**

تدور الخصائص المادية للشخصية حول ما يتعلق بالجانب الجسمي الفيزيولوجي.

ويجدر بنا أن نشير هنا، إلى أن اهتمامنا في هذه الدراسة سيخص العلامات المادية التي وُسِمت بها شخصيات التوابع والزوابع. انطلاقا مما يُلاحظ عنها من الخارج من خلال هيئتها وتكوينها.

فضلا عن كل هذا، إيماننا العميق أن الشخصية العجائبية خطاب يجتمع فيه الواقع واللاواقع، وإن طغى الأخير عليها؛ وهذا يعني أنّ بناءها الفني أصبح لا يحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، "إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية، والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:51.

والطبيعة"[1]، فيتم في الأعمال الأدبية العجائبية "وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية، وتعمل هذه المخلوقات(...) على خرق للعرف الطبيعي، وخلق قوانين جديدة، وتنحو بعض الروايات العجائبية(...) إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يُثير الدهشة، ويَسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبات".[2]

وعليه، فهذا الانزياح عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش، يُغير كثيرا من الثوابت التي من أهمها الأبعاد الثلاثة المعروفة للشخصية؛ وهي: البعد الخارجي، والبعد الداخلي، والبعد الاجتماعي.

وسنحاول في هذا السياق أن ندخل عالم التوابع والزوابع شخصية شخصية، لنقرأ العلامات الخصوصية لهذه الشخصيات، وكي نتمكن من محاولة ضبط هذه العلامات، نضع الجدول الآتي:

**جدول رقم (01): يوضح العلامات الخصوصية المادية لشخصيات التوابع والزوابع.**

| الشخصية | العلامات الخصوصية المادية | الصفحة |
|---|---|---|
| شيطان امرئ القيس | فارس على فرس شقراء، كأنها تلتهب. | 92 |
| شيطان طرفة بن العبد | راكب جميل، قد توشّح[3] السّيف، واشتمل عليه كساء خز، وبيده خطي. | 93 |
| شيطان قيس بن الخطيم | فارس كأنه الأسد، على فرس كأنها العقاب. | 96 |
| شيطان أبي تمام | فتى كفلقة القمر. | 98 |

[1] فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، ص: 122.

[2] فاطمة بدر حسين: العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، 2003م. ص:13.

[3] توشح: التّوشح أن يتشح بالثوب، ثم يخرج طَرفه الذي ألقاه على عاتقه الأيسر من تحت يده اليمنى، ثم يعقد طرفيهما على صدره، وقد أشحه الثوب(...) التّوشح بالرداء مثل التأبط، وهو أن يُدخل الثوب من تحت يده اليمنى فيلقيه على منكبه الأيسر كما يفعل المُحرِم؛ وكذلك الرجل يتوشح بحمائل سيفه فتقع الحمائل على عاتقه اليسرى وتكون اليمنى مكشوفة. ابن منظور: لسان العرب، ج:15، ص:216. (مادة وشح).

| | | |
|---|---|---|
| شيطان البحتري | فتى على فرس أشعل[1]، وبيده قناة[2]. | 102 |
| شيطان أبي نواس | شيخ طويل الوجه، والسبلة[3]، قد افترش أضغاث زهر، واتكأ على زق خمر، وبيده طرجهارة[4]، وحواليه ضبية كأظب تعطو[5] إلى عرارة[6]. | 105 |
| شيطان أبي الطيب | فارس على فرس بيضاء، كأنه قضيب على كثيب، وبيده قناة قد أسندها إلى عنقه، وعلى رأسه عمامة حمراء، قد أرخى لها عذبة[7] صفراء. | 111 -112 |
| شيطان الجاحظ | شيخ أصلع، جاحظ العين اليمنى، على رأسه قلنسوة بيضاء طويلة. | 115 |
| شيطان عبد الحميد الكاتب | شيخ. | 116 |
| شيطان أبي القاسم الإفليلي | جني أشمط ربعة وارم الأنف، يتظالع في مشيته كاسرا لطرفه، وزاويا لأنفه. | 124 |
| شيطان بديع الزمان الهمذاني | فتى اتكأ على كفه. | 127 |
| شيطان أبي إسحاق بن حمام | فتى مشمر على ساعده. | 131 |
| تابع آخر ابن شهيد؛ وهو جني ناقد | فتى حسن البزة. | 134 |
| تابع شيخ من مشيخة | جني كأنه هضبة لركانته وتقبضه، يحدق فيّ دونهم، | 138 |

[1] الأشعل من الخيل: ما كان في ذنبه والناصية والقذال بياض. ابن منظور: لسان العرب، ج:03، ص:446.(مادة شعل).
[2] القناة: الرمح.المصدر نفسه، ج:12، ص:208.(مادة قنا).
[3] السَّبلة: ما على الشارب من الشعر.ابن منظور: لسان العرب، ج:07، ص:117.(مادة سبل).
[4] طرجهارة: الطرجِهالةكالفنجانة معروفة، وربما طِرجِهارة بالراء. المصدر نفسه، ج:09، ص:100.(مادة طرجهل).
[5] تعطو: العطو: التناول(...) وظبي عَطُوٌ: يتطاول إلى الشجر ليتناول منه. (مادة عطا).
[6] عرارة: واحدة العرار، وهو نبات طيب الريح, المصدر نفسه، ج:10، ص:92. (مادة عرر).

| | | |
|---|---|---|
| الأندلس؛ وهو جني ناقد | يرميني بسهمين نافذين. | |
| تابعة أبي عيسى | بغلة شهباء، عليها جلها وبرقعها، لم تدخل فيما دخل فيه القطيع من سوء العجلة، وسخف الحركة. | 148 |
| الإوزة الأديبة | إوزة بيضاء شهلاء، في مثل جثمان النعامة، كأنما ذرّ عليها الكافور، أو ليست غلالة من دمقس الحرير، خفيفة الحركة، إوزة جميلة عريضة طويلة. | 149-150 |

إن نقطة الانطلاق في خط سير الرحلة في رسالة التوابع والزوابع يبدأ من القسم الأول منها – عالم الشعراء – حيث إنّ ابن شُهيد يتصور بأنه قد انتقل إلى وادي عبقر– وادي الجن للشعراء– ليلقى توابع الشعراء؛ لأن لكل شاعر تابعا من الجن.

وعليه، ومن خلال الجدول يتضح أن ابن شُهيد التقى بجملة من الشعراء تتكشف شخصياتهم "واحدة إثر الأخرى، حتى بلغت المُحصلة سبعة لقاءات، مع توابع سبعة من أعلام الشعر في العصرين الجاهلي والعباسي، شَخصوا تباعا، تلبية لرغبة أبي عامر في كل مرة".[1]

يُلاحظ – حسب العلامات الخصوصية – أن ابن شُهيد بدأ بزيارة صاحب امرئ القيس، وصاحب طرفة بن العبد، وصاحب قيس بن الخطيم؛ وهم الشعراء الجاهليون الثلاثة الذين التقى بهم، وكانوا "فرسانا التقى بهم وهم على صهوات جيادهم".[2]

أما توابع شعراء العصر العباسي هم كذلك ذوو هيئة دالة على الفروسية؛ فرسان مستعدون للقتال، يحملون وسائل حربية: قناة، خطيا، سيوفا قاطعة. ما عدا تابعي أبي تمام وأبي نواس حيث ركز على أوصافهم الحسية، فتابع أبي تمام فتى جميل كفلقة القمر، وتابع أبي نواس شيخ طويل الوجه والسبلة، نافيا عنهما مظهر الفارس الراكب جواده.

فالواضح أن جميع شخصيات توابع الشعراء فرسانا، ما جعله يُكرر هذه الهيئة مع: تابع امرئ القيس، وطرفة بن العبد، ثم تابع قيس بن الخطيم، كذلك تابع البحتري، وأخيرا تابع أبي الطيب.

---

[1] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007، ص:45.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2001، ص:268.

ولم يكتف ابن شُهيد بأن جعل لكل شاعر تابعا يقول على لسانه الشعر، بل جعل من هؤلاء الشياطين توابع للكتاب أو الناثرين – وهو يُسميهم الخطباء – وهي "فكرة جديدة صاحبها أبو عامر، ذلك أنه لم يكن من الشائع أن هناك شياطين أو توابع للكتاب"[1].

وكذا، ندخل عالم الكتاب "الخُطباء" – القسم الثاني من الرسالة – ونلتقي وابن شُهيد مع هؤلاء بمَرج دهمان؛ وفيهم صاحب "الجاحظ"، و"عبد الحميد الكاتب"، و"بديع الزمان الهمذاني"، وكان لقاؤه بهم محفوفا بالمُحاورة والمُخاصمة، أما غرضه من محاورة هؤلاء: تتويج نفسه كاتبا في واقعه، فأراد أن يُتوّج في رحلته، وهذا ما نجح فيه، فقد وجد ضالته في الهروب إلى عالم الغيب والماورائي.

وفي هذا القسم، يود ابن شُهيد أن يدخل عالم الكتاب "شاعرا فحلا؛ لأنه سينتج عالما إبداعيا آخر، وتجربة إبداعية جديدة "النثر" تشهد المدونة النقدية القديمة بتفضيلها على الشعر، كل هذا يَشِي بمعركة ابن شُهيد الصعبة في هذا القسم من الرسالة، فهو يحاول التمويه عليهم مرة أخرى بأنه قد تُوّج شاعرا مما يضمن له هيبة واحتراما".[2]

علىأن أوصاف توابع الكتاب – أو الخُطباء – لم تأت كلها حيادية، "دالة بإجمال على سمات أصحابها من الإنس، وخصائصهم الجسدية والنفسية (...) وإنما (...) جاء وصفه لشخصية التابعة أقرب إلى أن يكون انعكاسا لعلاقته بصاحب ذلك التابعة، وما تكنه نفسه إزاءه من إحساس بالبغض والنفور؛ ومن ثم جاء الوصف مُزريا مثيرا للهزء والسخرية".[3]

ويحسن بنا الآن محاورة الجدول، لنحدد ما ميّز توابع الكتاب من علامات خصوصية، فاللافت للانتباه في هذا الجدول عند استعراضنا للهيئة الخارجية "المادية" لهؤلاء التوابع زوال هيئة الفارس الباسل المذكورة سابقا مع توابع الشعراء، لتحل محلها هيئة السن ليبرزوا شيوخا كبارا، أو هيئة فتيان يملؤهم الحسن والجمال روعة، وهذا انطلاقا من واقع ذهني داخل ابن شُهيد في أن يبقوا هكذا أبدا.

---

[1] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ط4، 1979، ص:242.

[2] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع(دراسة نصية)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، السعودية، شوال 1424 هـ. ج:16، ع:28، ص:1033.

[3] محمد شفيع الدين السيد: الخيال القصصي في التجربة الأندلسية بين المحاكاة والإبداع، السعودية، ط1، 1417هـ–1996م، ص:220.

ولعلّنا في حاجة إلى تفصيل شكلهم الخارجي للنظر – بعد قليل– في كيفية تعامل ابن شُهيد مع تقنية العجائبي؛ عندما ينزاح عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش.

بدا كل من تابعي الجاحظ وعبد الحميد الكاتب شيوخا في مظهرهم، وهم شيوخ وفرسان الكلام العربي، فالجاحظ شيخ من شيوخ النثر العربي "وحجة في الفكر والبلاغة والفصاحة واللّسن، وقوة العارضة في الجدل واستخدام الأدلة المنطقية والبراهين العقلية".[1]

والأمر نفسه، مع عبد الحميد الكاتب باعتباره – في المفكرة الأدبية النثرية – شيخ كُتاب الدواوين بلا منازع، وفيه يُضرب المثل في الكتابة والبلاغة، فقد قيل: فُتحت الرسائل بعبد الحميد واختُتِمت بابن العميد.

وباعتماده الوصف الخارجي الحسي لشخص الجاحظ جعلنا نؤكد ونتأكد من أنه "شيخ أصلع، جاحظ العين اليمنى، على رأسه قلنسوة بيضاء"، فكل التاريخ يعرف أنه "ذميم الهيئة، قبيح المنظر، مربوع القامة، جاحظ العينين"[2]. وإذا كان ابن شُهيد يذكر هذه العيوب الموجودة في الجاحظ فليس بغرض التعريض به، بل هي عيوب موجودة فعلا، ولكنه لم يتعامل مع هذه العيوب بالسخط نفسه الذي سلطه على شخصية صاحب الإفليلي كما سنرى بعد قليل.

ولما أنهى حواره مع تابعي الجاحظ وعبد الحميد الكاتب، لك أن تسمع العَجب العُجاب عن معاناة ابن شُهيد "نظرا لشدة وقع الاتهامات التي توجه له من توابعهم، وبالأسلوب الذي وُجهت فيه أيضا إذ كانت مباشرة وصريحة، إذ وُصِمَ نثره بأنه أبعد ما يكون عن النثر بافتقاده لخصائص النثر الفني".[3]

ثارت ثائرة ابن شُهيد لهذا الاتهام، وأحسّ بأنه طُعن في كبريائه، عندها "اِتُهم أهل وطنه من أبناء الأندلس بالعجز عن البيان، وغلبة العُجمة، على ألسنتهم"[4] مرة، والتّحامل على الزمان والظروف مرة أخرى.

---

[1] رابح العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ(من خلال كتاب التربيع والتدوير والبخلاء والحيوان)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1409هـ– 1989م، ص:71.

[2] المرجع نفسه، ص:74.

[3] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع(دراسة نصية)، ص:1033.

[4] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:53.

ويطول الشجار العاصف فكأنّ ابن شُهيد ما عاد يسأل أأجازوه: ألم يُجِزوه فلم يضعف ولم يلن أمامهم، بل عَرَّض بهم، وجمع كل عبارات الهجاء والذم والسخرية، وكل المعاني ذات الأبعاد الدلالية والسلبية في إطار النقد اللاذع بمثابة إعلان لنهاية الحوار.[1]

وأجمل حوار أداره ابن شُهيد مع هؤلاء الكتاب حواره مع تابعة عدوه اللدود أبو القاسم الإفليلي[2]، الذي "خصه أبو عامر بمكان من رسالته في عالم الجن، لينقده وينتقم منه، فأقام له تابعا سمّاه أنف الناقة، وأخذ يناظره ويسمعه من كلامه حتى أخزاه".[3]

و"أبو القاسم هذا من أئمة اللغة والنحو بالأندلس، كثير الحسد والغرور، يُجادل على الخطأ ويتشبث به مُعاندا"[4]، ومن هنا تأتي رغبة ابن شُهيد في تجريحه، والحطّ من قيمته الأدبية؛ لأنّه أديب لا يفقه لغة ولا نحوا، وهو عابث يروث من غير فهم ولا إدراك.

فقد رُسمت لتابعه صورة ساخرة، فهو: جنيّ أشمط ربعة، وارم الأنف، يتظالع في مشيته، كاسرا لطرفه، زاويا لأنفه مكنيا له بأنف الناقة نظرا لاعوجاج في أنفه ليزيد من تحقيره، ولا أدّل من سخرية ابن شُهيد عليه هو تصوير وجه تابع الإفليلي أنف الناقة بعد سماعه لبعض أوصاف ابن شُهيد: إذ ظهرت على وجهه كآبة غيرته، وتلعثم لسانه، واختلط كلامه، يقول متحدثا عن تابعة الإفليلي: "وعلتْ أنفَ الناقةِ كآبَةُ، وظهَرتْ عليه مَهابةُ، واختَلط كلامُه، وبدا منه ساعتئذٍ بوادٍ في خطابه رَحِمهُ لها مَن حَضَر، وأشفَق عليه من أجْلِها مَن نظر".[5]

---

[1] ينظر: هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع(دراسة نصية)، ص:1036.

[2] هو أبو القاسم ابراهيم بن محمد بن زكرياء بن مفرج بن يحيى بن زياد بن عبد الله بن خالد بن سعد بن أبي وقاص القرشي الزهري المعروف بالإفليلي – بكسر الهمزة وسكون الفاء وكسر اللام المثناة من تحتها وبعدها لام ثانية – نسبة إلى الإفليل وهي قرية بالشام. كان من أهل قرطبة ومن أئمة النحو واللغة وله معرفة تامة بالكلام على معاني الشعر، كانت ولادته في شوال سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة، وتوفي سنة إحدى وأربعين وأربعمائة من شهر ذي القعدة. أبو العباس شمس الدين احمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، دط، دت، ج:01، ص:51.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، لبنان، ط3، 1431هـ–2012م، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص:29.

[5] المصدر نفسه ، ص:130– 131.

ولابد من الاعتراف هنا، بأن ابن شُهيد لم يلجأ إلى الطعن في تكوين الرجل، الأدبي واللغوي، وإنما ركّز أساسا على تصويره صورة كاريكاتورية غاية في الإضحاك؛ بمعنى تركيزه على عيوبه الخِلقية. ومن جهة أخرى، فإننا لا نستطيع أن نمر دون أن نشير إلى أنّ الإفليلي"وإن تحامل على أبي عامر، لم يكن ينكر عليه أدبه وبصره بمذاهب الكلام".[1]

ويواصل ابن شُهيد حواراته السّاخرة والمُضحكة مع توابع الكُتاب،فهاهو الآن يدير دائرة ملاحظاته الدقيقة لتابعي كل من بديع الزمان الهمذاني، أبي إسحاق بن حمام، فقد بنى اعترافه بأنهما ذوا هيئة دالة على الفُتوة؛ **فالأول** فتى اتكأ على كفه، **والثاني** فتى مشمر على ساعده، **فالمظهر** دال على الفُتوة والشَّباب.

ومما ينبغي الإشارة إليه، أن ابن شُهيد قد "استشف صفات التّابعين من خلال قراءته لأخبارهم الواردة في المصادر فكوّن في خياله صورة لها"[2]، وهذا الأمر لا ينطبق على تابعي بديع الزمان الهمذاني وأبي إسحاق بن حمام، فقد جاء تصويرهما سطحيا لا يُعين على القراءة التصويرية – المادية – ولنا أن نُتابع فحوى رحلته نحوهما.

وتمتد الرحلة القصصية إلى عالم الأرواح، ولنا أن نتأمل ما حدث بين صاحبنا وبين تابع "بديع الزمان الهمذاني" الذي بدا أكثر تعنتا، وغرورا في حديثه معهما.

أنكر تابع بديع الزمان ابن شُهيد واستخف به، بل فضّل أن يسكن باطن الأرض، ويختفي عن الأنظار، على أن يُجيزه كما يريد، وهذا عند وصف ابن شُهيد الماء مُعارضا به وصف "بديع الزمان الهمذاني" للماء، ويقول النص في هذا الموضع: "ضَرَب زُبدةُ الحِقَبِ الأرضَ بِرِجْله، فانفرَجَتْ له عن مثل بَرَهُوت[3]، وتدَهْدَى[4] إليها، واجتمعتْ عليه وغابت عينُه، وانقطَع أثَرُه".[5]

إنها "نهاية لا تليق بـ بديع الزمان، الذي كان أبو عامر غرسا أدبيا من أدبه، وأحد تلاميذه الذين تتلمذوا على مقاماته"[6]، وأظهر تلمذة عاقة من جانب ابن شُهيد قبل أستاذه

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:29.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:170-171.

[3] برَهُوتُ: واد معروف، قيل بحضرموت. ابن منظور: لسان العرب، ج: 02، ص: 75. (مادة برهت).

[4] تدهدى: تدحرج. ابن منظور: لسان العرب، ج:02، ص:421.(مادة دهده).

[5] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:129.

[6] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:272.

بديع الزمان[1]، في الوقت الذي احتفل فيه بـ "الجاحظ" و"عبد الحميد" اللذين لم يؤثرا في إنتاج أديبنا، مثلما أثر فيه "بديع الزمان" في قصته* خاصة، وفي أدبه عموما".[2]

أما إذا تعلق الأمر بصاحب إسحاق بن حمام فله منزلة مكينة في نفس ابن شُهيد، فقد كان يقدّره فلم يستخف به، ولا سخر منه، وفي هذا اعتراف له بمنزلته في عالم الأدب لهذا سمى تابعه أبا الآداب؛ أي إن إسحاق بن حمام "كان من الأدباء الذين يحترمهم أبو عامر، وهكذا نلمس هذا التحيّز من أبي عامر إلى هذا الأندلسي، ونشم رائحة الاعتزاز بالقُطر مع هذا الأديب"[3]، إلى جانب هذا نلمس حرصه على إصلاح ذات البين بين ابن شُهيد وأبي القاسم الإفليلي.

يقودنا الحديث، إلى زيارة مجلس الأدباء يتزعمه نقاد للجن حضره ابن شُهيد في أرض الجن – طبعا – محاورا ثلاثة أسماء من التوابع تحمل صفة القوة كما يبدو من أسمائها؛ وهم: شمردل السحابي، وفاتك بن الصقعب، وأخيرا فرعون بن الجون.

يتضح لنا، أنه مجلس نقدي فيه مزيد من الانطلاقة في عالم الجن والخيال، فلك أن تتخيل توابع "يتذوقون الشعر ويتدارسونه"[4]، فيدور الكلام فيه حول "الموازنة وتعبير شعراء مختلفين عن معنى واحد كل بطريقته"[5]، وندع ابن شُهيد يتحدث عن هذا المجلس قائلا: "وأخذوا يتناظرون في تداول الشعراء صورة العُقبان تلحق بالجيوش إلى ساحة الحرب، حتى أجمعوا على تفضيل أحد شعراء الجن على النّابغة، وأبي نواس، وصريع الغواني، والمتنبي، في ذلك. ثم تناظروا في غيرها من الصور المتداولة"[6].

نجد أنفسنا أمام مجلس يستعرض فيه ابن شُهيد آراءه النقدية في شعر غيره "بمُناقشة نقدية اختلق فيها شمردل السحابي لإظهار بعض الآراء من خلال الرّد عليه، وشاعر آخر أسماه فاتك بن الصُقعب يَبز الحاضرين".[7]

---

[1] ينظر: مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ، ص:679.

[2] المرجع نفسه، ص:680.

[3] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:272.

[4] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:272.

[5] أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، مصر، ط14، دت، ص:380.

[6] ابن شُهيد: رسالة التوابع والزوابع(درس ومنتخبات)، تحقيق: فؤاد أفرام البستاني، دار المشرق، لبنان، ط4، تموز 1983، ص:386.

[7] محمد البشير: ابن شُهيد اللائذ بعالم الجن، مجلة الجوبة ثقافية، السعودية، شتاء 1432هـ–2011م.ع:30، ص:109.

ونذكر هنا، حيوية مخيلة ابن شُهيد في خلق أدوار وشخوص جديدة تخصه، فهو لم يلتزم بدور شخصية واحدة هي شخصيته الحقيقية، أو شخصية زهير بن نمير صاحبه الأول "وإنما جمع إلى ذلك دور الشخصية القناع؛ بمعنى أنه تخفى وراء شخصية أخرى من توابع الجن"[1]، إنه فاتك بن الصقعب"وفي ذلك مَزية سبق فيها ابن شُهيد من قبله، فإن كان كل شاعر يَدعي تابعا له من الجن، فابن شُهيد يجعل له تابعا من الجن"[2]، عرفناه باسم زهير بن نمير "وآخر لا يجعله تابعا له، وإنما يتمثله شاعرا ناقدا من الجن لا يقل عن زهير إطلاقا، ومن خلاله لا يكتفي بأن يتفوق على شعراء الإنس، وإنما يتجاوز ذلك إلى الأخذ بإجازة شعراء الجن"[3].

ويأتي حديثنا الآتي، عن شخصية فرعون بن الجون – الناقد الثالث – ذلك الفتى الذي كان يرقب حوار ابن شُهيد مع النّاقدين السابقين، فراح "يرمق ابن شُهيد بنظرات نفاذة، أشاعت الخوف في نفسه"[4]، فحاول ابن شُهيد أن يتجنبها "ثم ما لبث الفتى أن عاجله بأسئلة تحمل معنى الاستخفاف به، طالبا منه أن يقول شعرا أشد رصانة، وأقوى أسرا مما يقال سلفا"[5].

فاستجاب ابن شُهيد، وأخذ يُسمعه مختارات من قصائده التي راقت كثيرا الجني الناقد، مواصلا إثبات شاعريته المتألقة الضاربة في الجذور، فشرع ينشد أبياتا من الشعر هي "لوالد ابن شُهيد، وأخيه، وعمّه، وجدّه، وجد أبيه"[6]، وهكذا أتى على شجرة العائلة جميعا، مثبتا أنّ مجده في الشعر "تالد لا طريف، وأنّ جذور فنه بعيدة الغور، وطيدة الأركان"[7]، فما كان للفتى السائل بعد ذلك إلا أن اعترف بتفوقه – وشاعريته قبلا – حين قال: "والذي نفسُ فِرعونَ بيدِه، لا عَرَضْتُ لك أبداً، إنّي أراك عَريقاً في الكلام"[8] ثم قلّ واضمحلّ.

---

[1] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص58.
[2] محمد البشير: ابن شُهيد اللائذ بعالم الجن، ص:109.
[3] المرجع نفسه، ص:109.
[4] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:62.
[5] محمد البشير: ابن شُهيد اللائذ بعالم الجن، ص:62.
[6] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص62.
[7] المرجع نفسه، ص:62.
[8] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:146.

إن مُجمل هذا التّقديم يعزز المقصد الذي نذهب إليه؛ وهو قراءة شخصيات نقاد الجنّ، من خلال تقنية العلامات الخصوصية التي قرأنا بها قبلا شخصيات توابع الشعراء والخطباء.

وبعودتنا للجدول، نخوض مسألة العلامات المادية الخصوصية للناقد الأول؛ إنه شمردل السحابي؛ تلك الشخصية الخيالية التي ظهرت فجأة واختفت بالسرعة نفسها التي ظهرت بها في مجلس نقاد الجن.

ما يُثير استغرابنا حول هذه الشخصية؛ هو جهلنا التام لأي وصف خاص لمظهرها الخارجي، فنص التوابع والزوابع – في القسم الخاص بنقاد الجن– يخلو من أي ذكرٍ للصفات الفيزيولوجية الدالة عليها، وكأن الراوي (ابن شُهيد) أراد أن يترك للقارئ حرية تصورها، وبهذه الحرية نتصور علامات هذا الرئي انطلاقا من تقديم ابن شُهيد له على أنّه تابع شيخ من مشيخة الأندلس، فصورة الشيخ تَشِي بالكِبر في السِّن والتَّقدم في الحياة، فتكون الخبرة بشؤونها المختلفة، والأدبية منها – بخاصة – فقراراته فيها كثير من النضج والخبرة، فكان تدخله مبنيا على إباحته الأخذ للشعراء على بعضهم البعض، شرط أن تكون هناك زيادة في المعنى، لهذا فقد احتكم هذا الناقد الجني للنابغة عندما عُرِضت عليه مجموعة من الأشعار في المدح وصفة الطير قائلا: "كُلّهم قصّر عن النابغة؛ لأنه زاد في المعنى ودلّ على أنَّ الطيرَ إنّما أكَلَتْ أعداء الممدوح، وكلامُهم كلهم مشترَك يحتَملُ أن يكون ضِدَّ ما نَواهُ الشاعر، وإن كان أبو تَمامٍ قد زاد في المعنى، وإنّما المُحسنُ المتَخلّصُ المتنبي"[1].

وهكذا، قدّم ابن شُهيد شخصية شمردل السّحابي تحمل داخلها ملامح التقدير والاحترام، إذ همّ ابن شُهيد باحترامها وتقديرها بمُجرد حضورها في المجلس النقدي، تاركا لها فرصة النّقد بحرية دون أن يعلق عليها، وهو المتعود على العبث والتندر بخصومه، وحسّاده، حاكيا هذا بنبرة هجائية ساخرة، تجعله في كثير الأحيان مبالغا في رسم صورة المهجو.

وباستجلاء الطريقة التي قدّم بها ابن شُهيد شخصية شمردل السّحابي تحضرنا الأطروحة النقدية القائلة إن الشخصية "مورفيم فارغ؛ أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها، إنها ليست معطى قبليا أو كليا فهي تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بإنجازه الذات

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:133.

المستهلكة للنص زمن فعل القراءة"[1]، لذا، وجب، هنا أن نقرأ هذه الشخصية الناقدة من خلال الطّرح الذي قدمه لها ابن شُهيد، فهو طرح لم يقرن بمعلومات تجعل سماتها المادية واضحة، ممّا يدل على أنه كان راغبا في أن يُقدم للقارئ شخصية يكتنفها الغموض، وتفسيرنا لهذا مفاده تعالي ابن شُهيد– كالعادة – ولم لا؟ ألم يعترف به كبار الشعراء والناثرين؟ فحق له أن "يمتلئ زهوا واختيالا، وأن يتقدم لينافس طائفة من الشعراء المتقدمين، ويناطحهم رأسا برأس، وليس ذلك فحسب، بل أن يُدلي بدلوه كذلك، في مجال النقد الأدبي، والموازنة بين الشعراء"[2].

وبعد، فقد دلّنا تحليل الشخصية على سيطرة تامة من السارد الذي يؤكد زعامته في الجانب النقدي من خلال القضايا الآتية: المعارضة، الاقتباس، السرقة، الطبع والصنعة.

أخلص من الحديث السابق، إلى بناء شخصيته ناقدة ثانية، تختلف بعض الاختلاف عن باقي الشخصيات الناقدة؛ إنه الجني الناقد "فاتك بن الصقعب"، هذا الجني الشخصية الثانية لابن شٌهيد إلى جانب شخصية زهير بن نمير – كما سبقت الإشارة إلى ذلك –.

لذا، نأتي على صفتها الفيزيولوجية من خلال ما ورد – في الجدول السابق – حسب السارد "ابن شُهيد" الذي لم يتعرض لتحديد الأوصاف الخارجية بكل التفاصيل، بل تعرض لما يخدم فكرته فقط؛ فها هو يقول عنه: "وكان بالحَضْرةِ فتىً حسَنُ البِزَّة"[3].ففي هذا السياق الوصفي، حدّد السارد أهم الأوصاف الخارجية التي تتصف بها الشخصية؛ إنه جني فتي نشيط، كذلك هو جميل: حسن الهيئة والهندام، وكلها قرائن وصفية تؤشر على أنّ ابن شٌهيد تعمد استخدامها بهذه الطريقة التي ترضيه، وتخدم غرضه؛ وهو تحقيق التوازن النفسي، على اعتبار أنّ هذا الجني صورة ثانية له، فطبيعي أن يتمناه جميلا وسيما، مثبتا تفوقا آخر على خصومه؛ إنه تفوق الجمال والحسن، إذن، لم يترك ميدانا إلا وأثبت تميزه وأولويته به.

إذن، لقد وعى ابن شٌهيد أن الشعر وحده، والنثر كذلك، بل النقد، لا يكفي لإثبات تفوقه، نظرا لوجود مجموعة من المتغيرات التي أصبحت "تتدخل في الظاهرة الأدبية؛

---

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص:138.

[2] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:60– 61.

[3] ابن شهيد: رسالة التوابع والزوابع، ص:134.

النصوص، التلقي، المؤسسة، الجمهور، والسياق السياسي والاجتماعي"[1]. وهذا ما دفع ابن شُهيد إلى خلق متغير جمالي يستجيب لمتطلبات التفوق والبروز، يشتغل على (الهندام والمظهر والفتوة، الحسن، الهيئة...).

إنّ ما قدّمه ابن شُهيد ليس صورة للواقع، وإنما هو إمكان من إمكاناته؛ أي إنّه خلق واقعا يرضيه ويثبت فيه ذاته، وذلك عبر وسيط هو المقياس الجمالي، فعرض مجموعة من الصفات تحلى بها هذا الجني – الشخصية الثانية له – تثبت حسنه وجماله– المقصود السارد هنا – وهوما لم يتوفر عليه في واقعه.

ولعلّ تبني ابن شُهيد لهذه الصفات الفيزيولوجية والتي أسقطها على هذا الجني، هي تحقيق لغرض واقعي؛ وهو غرامه بمظاهر"الصبوة والفتوة، والشغف بملاعب الحسن والجمال، ولم يقدّر له أن يظفر به أجداده من أسباب الجاه والمال والملك"[2]؛ لأنه كان مصابا بالصمم الذي "حال دون اعتلائه منصب الكتابة مع توافر جميع المؤهلات التي تؤهله لهذا المنصب من امتياز كونه من أسرة عالية إلى موهبته المبكرة الفذة، ولعل هذا السبب جعله يعمق موهبته الفنية"[3] التي جعلته في مقدمة أهم شعراء قرطبة.

وقد عانى ابن شُهيد كثيرا من هذه العاهة؛ لأنها أصبحت مجالا للتندّر به، والحطّ من شأنه عند حاسديه.إلى جانب هذا، إنه رجل أطلس[4]، اسمعه يقول عن نفسه في رسالته: "فتبسَّم إليَّ وقال: أهكذا أنت يا أُطَيْلِسْ، تركَبُ لكلٍّ نهْجَه، وتَعِجَ إليه عَجَّه؟ فقلتُ: الذِّئبُ أطلَس، وإنَّ التّيسَ ما عَلِمْت!"[5].

وهكذا، هي صورة مثلى لتابع ثان يمثل شخصية ابن شُهيد، فكان طبيعيا أن يميزه ابن شُهيد، فهو جني حسن الهيئة، يحترم آراءه في هذا المجلس النقدي، ويراها أحكاما ترسم فكره ومخيلته النقدية.

---

[1] بوشعيب الساوري: النص والسياق (ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007، ص:45.

[2] زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة العصرية، لبنان، دط، 1931،ج2، ص:368.

[3] إيمان الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007، ص:293.

[4] الأطلس: وهو الذي يميل إلى السواد. ابن منظور: لسان العرب، ج:04، ص: 186.(مادة طلس).

[5] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:118.

ويحسن بنا التوقف الآن، عند آخر شخصية ناقدة التقاها ابن شُهيد في هذا المجلس النقدي؛ إنها شخصية فرعون بن الجون. يقوم التصوير المادي لهذه الشخصية بإظهارها جنيا "كأنّه هضْبة لركانتِهِ، وتقبُّضِهِ"[1]؛ بمعنى أنّه جني على صورة هضبة، نظرا لقوته وسرعة انكماشه وبأسه.

فهذه الصورة خيالية بحتة، إن دلت على شيء، إنما تدل على خيال واسع لهذا الكاتب، وبالتالي إنها تضفي خيالية أكثر على المقطع المقدم أمامنا.

وهنا، يبدو من المُجدي الإشارة إلى الدور الذي تقمصه فرعون بن الجون في هذا المشهد النقدي، فبعد أن أخذ الكلمة الشاعر الجني "فاتك بن الصقعب"، وأنشد أبياتا "يدّعي أنها أبلغ من قول جميع الشعراء، ثم يتبين المجلس أن هذه الأبيات إنما هي من صنع الشاعر نفسه(...) فيهتز المجلس له طربا وإعجابا(...) ويسهم ابن شُهيد نفسه في المناقشة ليظهر قدرته على النقد، وملكته في الجدل".[2]

ويمضي أبو عامر على سنته فيجعل ابن الصقعب يستنشده بعض شعره، ويبدي إعجابه به، ويقع بالمصادفة إنشادهفي سمع جني كان على مقربة منهما، كأنه – على حدّ تعبير أبي عامر– هضبة لركانته وتقبضه، يرميه بسهمين نافذين، وأبو عامر يلوذ بطرفه عنه، ويستعيذ بالله منه؛ لأنه ملأ عينه ونفسه[3]. ويسأل هذا الجني أبا عامر أن ينشده شيئا من شعره، فيستجيب له أبو عامر، وينشده قدرا كبيرا من شعره في فنون مختلفة، وكلها من جيد الشعر ومنتقاه.[4]وينهي أبو عامر هذا المشهد بأن يجعل فرعون بن الجون يسأله عن أشعار بعينها، فيجيبه أبو عامر إنها تارة لأبيه، وتارة أخرى لأخيه، وثالثة لعمه، وأخرى لجده وجد أبيه، كل ذلك لكي يثبت أبو عامر مكانته الأدبية التي لها جذورها الضاربة في الزمن.[5]

والجني فرعون بن الجون لا يتوقف عند هذا الحد من الإعراب عن تصرفاته التي استطعنا الوصول من خلالها إلى رسم أهم أحواله المادية الخارجية، فهو في موضع آخر كأنه إنسان تتغير ملامح وجهه و"ينكمش ويشعر بالتضاؤل والاستخذاء، وآلي على نفسه ألا

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:138.

[2] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:261 – 262.

[3] ينظر: ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:138.

[4] ينظر: مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:262.

[5] ينظر: ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:144 إلى 146.

يعرض له أبدا، ثم انفثأ وتلاشى، كأن لم يكن"[1] مجيزا ابن شُهيد، معترفا بشاعريته ومقدرته النثرية والنقدية، اسمعه يقول عنه: "والذي نفسُ فِرعونَ بيدِهِ لا عرَضتُ لك أبداً، إني أراك عَريقاً في الكلام، ثم قلّ واضمحلّ حتى إنّ الخُنفسَاء لَتَدوسُه فلا يشغَل رِجْليها"[2].

أما المشهد الأخير في التوابع والزوابع؛ هو المشهد الذي عقده أبو عامر لحيوان الجن، فقد وصف فيه قطيعا من "حمر الجن وبغالهم، وقد وقع خلاف بينهما حول شعرين لحمار وبغل من عشاقها، فاحتكمته للبث فيما بينها، ولمّا أماطت البغلة لثامها"[3] اكتشف أبو عامر بأنها بغلة صديقة أبي عيسى، و"يتخذ حوارهما طابع المودة، وأسلوب السخرية، ويتطارحان الذكريات"[4]، وتسأله البغلة عن أصدقائها من بغال الدنيا فيجيبها في سخرية لاذعة أنّ من "إخوانكِ من بلَغَ الإمارة، وانتهَى إلى الوَزارةِ".[5]

لتتسع دائرة الحوار فيلتقي "إوزة تابعة بعض شيوخ عصره تريد مناظرته في النحو والغريب، فيذللها ناعتا إياها بالحمق والغباء"[6].

يمكننا استنادا إلى ما سبق، تحليل الصفات الفيزيولوجية لشخصيات هذا الفصل بدءا ببغلة أبي عيسى، فقد وردت في مقطع سردي، وفيه أجمع أبو عامر صفاتها فهي "شَهْباء، عليها جُلُّها وبُرقُعها، لم تدخُل فيما دخَلتْ فيه العانةُ من سُوءِ العَجَلةِ وسُخْف الحركة"[7]، إنها صورة تتبني على تتبع الموصوف "البغلة" في شكلها: هي جميلة شهلاء اللون، رأسها فارغ من الشعر من مقدم الجبين، تمشي على روية واتزان، لا تتعجل في سيرها.

إن السّارد من خلال موضعه القريب من الشخصية استطاع أن يرصد لنا أهم الملامح الخارجية التي تميزت بها، هذا القرب المستمد من طبيعة العلاقة بينهما؛ فهما صديقان حميميان افترقا مدة من الزمن ليلتقيا ويحكيا ما مرَ بهما، وهذا الحوار الطريف بينهما نقدمه لنعاود – بعد قليل– تحليله، "وقالت لي البغلة: أمَا تعرِفني أبا عامر؟ قلتُ: لو

---

[1] شفيع السيد: فصول في الأدب المقارن، ص:62.

[2] ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، ص:146.

[3] محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية (محاولة تأصيل)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص:124.

[4] مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ، ص:672.

[5] ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:149.

[6] محمد الداهي: شعرية السيرة الذاتية (محاولة تأصيل)، ص:125– 126.

[7] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:148.

كانت ثَمَّ علامة! فأماطتْ لِثامَها، فإذا هي بغلةُ أبي عيسى، والخالُ على خَدّها، فتَباكَينا طويلاً، وأخذنا في ذكْر أيامنا، فقالت: ما أبقتِ الأيامُ منك؟ قلت ما ترَينَ؟ قلتُ: شبَّ عمرو عن الطّوق[1]! فما فعل الأحبّةُ بعدي أَهُم على العهد؟ قلت: شبّ الغِلمان، وشاخ الفِتْيان، وتَنكّرتِ الخلاّن، ومِن إخوانكِ من بَلَغَ الإمارة، وانتهى إلى الوزارة، فتنفسّتِ الصُّعَداء، وقالت: سقاهم اللهُ سَبَلُ[2] العهد[3]، وإن حالوا عن العَهد، ونسُوا أيّامَ الوُدّ. بحرمةِ الأدَب، إلا ما أقرأتَهم مني السلام؛ قلت: كما تأمُرينَ وأكثر"[4].

إذن، هو حوار يشف عمَا في نفس ابن شُهيد من "مرارة لغدر الزمان، وتقلبه، وتغير الأصحاب والخلان، كما يعبر عن افتقاده الصّاحب الوَفيّ، بل افتقاد الوفاء ذاته إذ صار ألصق بالحيوان من الإنسان"[5].

وإذا أنعمنا النظر في النَص استطعنا تمييز العلاقة الحميمة بين ابن شُهيد وشخصية البغلة المُمَثلة في صديقه أبي عيسى الذي يظهر من خلال الوصف المُقدم لها – البغلة – أنها بغلة حسنة الداخل والخارج، فهي حسنة الباطن من خلال وقوفنا عند صدقها ووفائها ومشاعر الطيبة التي تكنها لصديقها ابن شُهيد، ومن جهة أخرى هي حسنة الخارج من خلال مظهرها الجميل: شهباء – عليها جلَها وبرقعها – متزنة وثابتة في سيرها ليضاف لها ما رآه ابن شُهيد في آخر حواره معها أنها تتميز بخال على خدها، يميزها عن باقي البغال الذين رآهم في القطيع[6].

نستخلص من هذا الوصف الذي خص البغلة أنها: جميلة الشكل والباطن، وهذا ماحدى بابن شُهيد إلى أن يحكم لها في المجلس عن خصمها "الحمار" باعتباره قد أثبت قدرته على النقد الأدبي – في مجلس نقاد الجنَ – وقبلها أثبت قدرته في مجالي المنظوم

---

[1] شب عمرو عن الطوق: مثل يضرب لمن يلبس شيئا دون قدره وعمره، أو لمن كبر عن شيء كان يتزيا به. أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط2، دت، ج:01، ص:547.

[2] السَّبَل: المطر. ابن منظور: لسان العرب، ج:07، ص:117. (مادة سبل).

[3] العهد: أول المطر الوسمي، ومطر بعد مطر يدرك أخره بلل أو له. المصدر نفسه، ج:10، ص:319. (مادة عهد).

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:149.

[5] فوزي عيسى: الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2002، ص:19.

[6] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:149.

والمنثور، وأثبت ثالثا نقلة معرفية ذاتية عندما تحوّل من "تلميذ ممتَحَن إلى أستاذ ممتَحِن"[1] وتحوّله هذا يجعله يحكم بالغلبة في الشعر للبغلة الصديقة على العدو اللَدود "الحمار" الممثل في شخص أبي القاسم الإفليلي الذي يحمل عليه عقليته الجامدة التي لا تعترف بالموهبة والإبداع، بل يعترف باستظهار كتب النحو واللغة باعتبارها غاية الغايات، وبذلك يُفحمه، وينعته بأبشع الصفات.

أما الشخصية الثانية فتتمثل في "الإوزة الأدبية" التي ظهرت حاملة لمعاني الحُسن والجمال، إذ يقول النص في وصفها المادي: "إوَزَّةُ بيضاء، شَهلاء، في مثل جُثمانِ النّعامة، كأنّما ذُرّ عليها الكافُور[2]، أو لبِستْ غِلالةً[3] دِمَقْسٍ[4] الحرير، لم أرَ أخَفَّ من رأسها حركة، ولا أحسَن للماء في ظَهْرها صَبًا، تَثني سالفتَها[5]، وتكسِرُ حَدَقتها[6] وتُلولِبُ[7] قَمَحدُوتَها[8]، فترى الحُسنَ مستَعاراً منها، والشّكلَ مأخوذاً عنها".[9]

ينهض هذا الوصف على تحديد الملامح الخارجية فهي: بيضاء، شهلاء، جسمها أشبه بجسم النعامة منثور عليه رائحة طيبة، تلبس لباسا جميلا من حرير، تُدير رأسها بخفة، ظهرها مستقيم، كأنه يقول إن قوامها مستوي جميل، تثني عنقها وتحوله بخفة، تُدير حدقتها ولا تثبت بها على مكان، تدير قمحدوتها بشكل حلزوني جميل.

وهكذا يمضي الراوي واصفا الإوزة وصفا دقيقا، حيث إنه لم يترك عضوا إلا وصفه بدقة متناهية، وهنا يمكننا القول: إن ابن شُهيد وُفق إلى حد كبير في استخدام هذا الوصف

---

[1] عبد العزيز شبيل: البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، 1988.ع:29، ص:171.

[2] الكافور: نبات طيب الريح. ابن منظور: لسان العرب، ج:13، ص:87. (مادة كفر).

[3] الغلالة: الثوب الذي يلبس تحت الثياب. المصدر نفسه، ج:11، ص:75. (مادة غلل).

[4] دمقس: الديباج، ويقال: هو الحرير. المصدر نفسه، ج:05، ص:300. (مادة دمقس).

[5] السالفة: أعلى العُنُق، وقيل: ناحية مُقدَّمِ العنق من لدُنْ مُعلَّقِ القرط إلى قَلْتِ التَّرقُوَة.المصدر نفسه،ج:07، ص:234. (مادة سلف).

[6] الحدقة: السواد المستدير وسط العين. المصدر نفسه، ج:04، ص:61. (مادة حدق).

[7] تلولب: تديرها على شكل حلزوني.

[8] القمحدوة: ما أشرف على القفا من عظم الرأس والهامة فوقها، والقذال دونها مما يلي المقد. المصدر نفسه، ج:12، ص:187. (مادة قمحد).

[9] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:149– 150.

الخارجي، ممّا يكشف عن قدرة كبيرة لديه أثناء الوصف، فوصفه دقيق "يتتبع فيه الموصوف، ويُبرزه حيا، زاهي الألوان، رائع الصورة".[1]

وإلى مثل هذا الفهم يذهب محقق الرسالة "رسالة التوابع والزوابع" بطرس البستاني قائلا: "وأظهر خصائصه في الوصف أن يتتبع الموصوف بتصوير ميزاته في الأعضاء والألوان، والصوت والحركة والطِباع، حتى يجعله محسَسًا بارز الشخصية، لا شبحا غامضا (...) ويبدو في أوصافه الوضيع رفيعا، والقبيح جميلا".[2]

وهذا في الحقيقة، يدعونا إلى القول: إنه راو عليم بأدق تفاصيل الموصوف – وتخصنا هنا الإوزة – حيث إنه يتيح للقارئ المتلقي فرصة تصديقها وكأنها: حقيقية، بل صورة حقيقية، وبرجوعنا للواقع نجد أنها عبارة عن مثالات وخيالات تخاطب الخيال البشري وتستفزه بالصور والأشكال العجيبة، وهذا ما جعل ابن شُهيد يلجأ إليها ليجعل منها نموذجا وصفيا يلتجئ إليه لاستلهام مواقفه وصوره، إنه يجد مجالا واسعا للتحليق في الخيال وتشكيل صورة للشخصية وفق نزواته أو تعبيرا عن تطلعات المستمع وانتظاراته.

ومن جهة أخرى، فإننا لا نستطيع المرور دون أن نشير أن الراوي "ابن شُهيد" على حدّ قول جميل حمداوي "قد يستمد بعض الأحداث المرجعية الحقيقية، والشخصيات من واقعها الذي تعيش فيه، ولكنه يتصرف فيها وفق الفن الجمالي والتصور الإبداعي والإلهام الخيالي، وممارسة التخييل الاحتمالي في خلق الحبكة السردية، تمطيطها توليدا وتحويلا"[3]، فتتشكل من كل هذا عوالم إبداعية نسجتها مخيلة الروائي حسبما تتيحها تجربته.

وينوع السّارد في توليد صور عجائبية، وذلك في مثال آخر وصفي للإوزة، كما يقول: "أيَّتُها الإوَزّةُ الجميلة، العريضةُ الطّويلة، أيَحْسُنُ بجمالِ حَدَقَتيْك، واعتِدالِ مَنْكِبيَكِ، واستقامةِ جَنَاحَيكِ، وطولِ جِيدِكِ وصِغَرِ رأسِكِ"[4]. جاء هذا المشهد الوصفي مثقل الحمولة بالصفات والصور، غنيا بالأوصاف ممَا أضاف عليه طابع الحيوية والجمال.

---

[1] حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، لبنان، ط2، 1411هـ–1991م، م:3، ص:85.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:52.

[3] جميل حمداوي: مفهوم التخييل الروائي: دروب مجلة رقمية إلكترونية، نشر المقال في 2006/08/19م:
http://www.doroob.com/archives/?p=10338

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:150.

هي فكاهة من مبتكرات ابن شُهيد تدل على فهمه لعالم الحيوان، كما دلّت الفكاهات الماضية على فهمه لعالم شعراء وخطباء ونقاد الجن.

وضمن هذا الإطار، ينبغي أن نفسر لجوء السارد "ابن شُهيد" إلى توظيف رمز الحيوان في إبداعه رسالة التوابع والزوابع، فهو توظيف له أسبابه، مردّه إلى اعتباره "المتنفس الوحيد الذي يخرج من خلاله الكاتب معاناته، وآرائه مستترا بالرمز الحيواني"[1]، وابن شُهيد، إذًا، يريد التعريض بعلماء النحو في التّكنية عنهم بالإوزة والحمار، وما جاء منهما من جدل.

هكذا، استغل ابن شُهيد الطاقة الإيحائية للشخصية الحيوانية، ووظفها في نصه، مانحا النص جمالية خاصة، فهي توحي بخيال ابن شُهيد الخصب الذي جعله يستحضر هذه الحيوانات، ويجعلها جزءا هاما في مسار سرده.

الآن، كيف تمظهرت العجائبية في تقديم هؤلاء التوابع؟.

بما أن قصة التوابع والزوابع قصة خيالية، فإن منتجها– ابن شُهيد – يتُوق لتحرير نفسه من إكراهات الواقع، ذلك أن الخيال يحرره من هذا الواقع.

وضمن هذا الإطار، انبرى ابن شُهيد ينافح عن أدبه عندما "سلبه التهميش الثقة في نفسه، وفي قدرتها الإبداعية، فلجأ إلى التخييل والخيال لينصف نفسه، فكان الخيال أرحم من الواقع، فتسامى على الواقع، وخلق واقعا جديدا وجد فيه ما كان يعدمه في واقعه كالحوار والنقاش والإنصات والاعتراف بقدرته الإبداعية، مبرزا مكانته الأدبية (شعرا، نثرا ونقدا)".[2]

وبالتالي، يتحقق الشرط العجائبي في صناعة رؤى مخالفة تستتبع حدثا خارقا للعادة، إذ إن حلم ابن شُهيد في الابتعاد عن الواقع الذي يعيش فيه، جعله ينسج نصا متخيلا مسميا إياه رسالة التوابع والزوابع، فيطلق خياله صانعا قصة جرت أحداثها في أرض الجن، أبطالها شخصيات من توابع الجن، وبغض النظر عن خيالية الشخوص أو كونها من الجن، فإن علينا التّعامل معها من خلال النص كشخوص قائمة بذاتها، إذ ننسى أن تلك الشخصيات خيالية ولا وجود لها في الواقع، كما ننسى أنها من الجن وليست من الإنس، وهكذا نمضي فنجد أنفسنا تعتقد أن هذه الشخصيات قائمة بذاتها، وأن لها وجودا مستقلا عن المؤلف، وأن

---

[1] هجيرة لعور(بنت عمار): الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2009، ص: 208.

[2] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:30.

لا دخل له في تصرفاتها، وننسى أن المتكلم الفعلي هو ابن شُهيد: ذاته سارد الرسالة ومؤلفها.

وهكذا، تذهب رسالة التوابع والزوابع إلى استحضار شخصيات متنوعة، بين شخصيات شاعرة، وأخرى ناثرة، بالإضافة إلى بعض الشخصيات الأدبية التي مجالها اللغة والنحو، وأخرى مجالها النقد.

وطبعا هي شخصيات تنتمي لعالم الجن، وهؤلاء الجن – حسب وصف ابن شُهيد – ليسوا جميعا بشعي الصور، بل هم – ربما– مخلوقون "على حسب الصور التي يمثلونها من بني الإنس، ولذلك كان فيهم من هو على شكل الحمار والبغل والإوزة؟ لأن الإنس في طبائعهم هذه الأشكال نفسها"[1].

وهكذا حرص على جعل شخصياته من الجن تتفق مع الإنس من حيث السلوك والهيئة، إذ جعل تطابقا بين هؤلاء التوابع من الجن وبين الشعراء والخطباء الذين انتقاهم.

فإذا بدأنا بتوابع الشعراء، فإننا نجدهم توابع استطاعوا أن يمثلوا وقائع حال أصحابهم، كيف لا؟ وهذا واقع حالهم، فهل يمكن تصور تابع بهيئة فارس، أو تخيل تابع يحمل وسيلة حربية أو (...) طبعا لا، لكن خيال ساردنا "ابن شُهيد" استطاع أن يمنح تلك التوابع هيئات بشرية حقيقية، يمكن تصديقها.

وكأن الراوي أراد أن يبرز لنا قدرته على محاورة شياطين الشعراء، وليس الشعراء في حد ذاتهم، فهو بهذا يريد أن يخرج عن نطاق مجتمعه، ويخاطب فئة مختلفة عنهم.موجودة في الواقع ويعاود تشكيلها خياليا، وبإعادته تشكيلها خياليا يضفي عليها صبغة عجائبية، فيخلق لها أسماءً وأشكالا عجيبة.

يبدو جليا أن ابن شُهيد حريص على جعل شخصياته من الجن، تتفق مع الإنس من حيث السلوك والهيئة، فتصويره – مثلا – لشخصية تابع امرئ القيس ينبئ فعلا عن هيئة هذا الشاعر، وما عُرف به في كتب التاريخ والأدب.

وهو كذلك، يجعل تابع أبي تمام جميلا، وهذه حقيقة لا مراء فيها، إذ إن – وحسب كتب تاريخ الأدب – أبا تمام كان فتىً أسمر، طويلا، فصيحا، حلو الكلام.

---

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سادة قرطبة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص: 303–304.

والأمر ينطبق على باقي الشعراء الآخرين: طرفة من العبد، وقيس بن الخطيم والبحتري، والمتبني، وأخيرا أبي نواس، فقد وصف توابع هؤلاء وصفا ينطبق على هؤلاء الشعراء وما عُرفوا به في واقع حالهم.

ثم يستدير السارد لينقلنا إلى توابع الكتاب الخطباء، كالجاحظ وعبد الحميد الكاتب، وبديع الزمان الهمذاني، فقد وصفهم كذلك من حيث الشكل، ومن حيث السلوك والهيئة بوصف دقيق ملم بأدق التفاصيل من جهة، وهذا مع تابعي الجاحظ وبديع الزمان الهمذاني.

ومن جهة ثانية، وأثناء حديثه عن أبي القاسم الإفليلي نلاحظه يسقط مواصفاته على تابعه "وكأنه لا يٌميز بينهما، فيتطابق ويتماهى التابعة مع صاحبه إلى أن يصبحا شخصا واحدا"[1]، وهنا يتداخل الواقع مع الخيال، وذلك راجع إلى "إكراهات الواقع التي جعلت ابن شٌهيد يستحضر توابع خصومه بمواصفات خصومه"[2] مهاجما لهم، ومتهكما منهم، بل مصورا لهم تصويرا كاريكاتوريا قائما على إظهار "عيب من العيوب الجسدية وتبئيره والسخرية من صاحبه، واستبعاد كل مقوماته الأخرى ومزاياه، واختزال الشخص في ذلك العيب، فيصبح العيب الخِلقي محيلا مباشرة على ذلك الشخص، بل يعدو لقبًا له"[3]، وهذا ما فعله مع خصمه الإفليلي مختارا له اسم أنف الناقة، تهكما بعيب كان في أنفه.

وننتهي – الآن – إلى شخصية حيوان الجن الذي حرص على تصويرهم تصويرا مضحكا، وذلك سخرية منهم واستخفافا بهم، وعلى رأسهم الإوزة الأديبة، وفي ظننا أن في "العنوان تصحيفا؛ لأن من يقرأ الحكاية يستنتج أن ما توحي به هو الزعم بأن الإوزة أديبة لا أدبية، وفي الحالين يشير العنوان لنزوع المؤلف العجائبي، فالإوزة باعتبارها من الطيور، لا يمكن أن تكون أديبة أو أدبية"[4]. وعلى ذلك – يضيف صاحب المقام – "إن القارئ مضطر

---

[1] بوشعيب الساوري، النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص: 62.

[2] المرجع نفسه، ص:62.

[3] المرجع نفسه، ص:62.

[4] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)، مجلة العرب، يوم: 20– 07 – 2011م، ص:10.

إلى الأخذ بهذه الحكاية باعتبارها من الخوارق، التي لا يروم الراوي من المروي له، أو عليه، أن يقتنع بصحة ما يروي"[1].

والواقع، أن الأمر إذا أردنا التوضيح أكثر يتعلق بالعجائبي باعتباره هاهنا، من النوع الذي يجري فيه تركيب الحكاية تركيبا تُمحى فيه الحدود التي تفصل بين الإنسان والحيوان، وعالم الممكن واللاإمكان، فينحي القارئ جانبا أفكاره الراسخة عن الحياة الطبيعية، وعن الواقع، ليتقبّل سردا يتخطى فيه السارد هاتيك الحدود، ويتجاوز بذلك المعقول إلى اللامعقول[2].

على أن هناك مثالا سبق حكاية الإوزة يؤكد التعجيب في هذا الفصل؛ ألا وهو حكاية التحكيم التي قضى بها ابن شُهيد بالغلبة للبغلة الناقدة؛ وهذا ما استفز الإوزة التي بادرت بالاعتراض بشدة على ذلك الحكم غير المنصف، زاعمة أنه منحاز "حكم بالهوى، وغير عادل، لا يفوز بالرضا"[3]، وتدخل مع أبي عامر في مناظرات لغوية وهو يهرب منها؛ لأنه يحسن الشعر والخطابة أكثر من إحسانه النحو والغريب.

وعلى كل، فإننا نجد في هذا الفصل السردي إيلاعا شديدا بالمزج بين الواقعي والعجائبي، وهذا في الحدث الذي انقسم إلى ثنائيتين: **واقعية** يمثلها الراوي ابن شُهيد، وأخرى **عجائبية** تمثلها شخصية الإوزة، وهذا الشيء يكثر ذكره في قصص الحيوان التي تنحو منحى الرمز عندما "يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التي تشف عن صور شخصيات أخرى تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة، وغالبا ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد"[4].

وإننا نقدم هذا الخبر بغية إثباته في هذا الفصل من خلال اختيار أبي عامر للإوزة التي كانت تطير قليلا، وتسبح كثيرا، وهذا ما ساعده في تلوين الحكاية العجيبة وإثبات قابليتها للذهاب نحو عوالم اللاواقع، ذلك، وإن ابن شُهيد يواصل تجاوزه مع هذه الإوزة

---

[1] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)، مجلة العرب، ص:10.

[2] المرجع نفسه، ص:10. (بتصرف).

[3] المرجع نفسه، ص:10.

[4] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار الثقافة، دار العودة، القاهرة، ط3، 1962، ص:148.

الأديبة إلى أبعد حد، في محاولة منه محاكاة عالم الحيوان، سعيا إلى إضفاء المزيد من الإبداع الخيالي، قائلا في موضع من نصه: "وقد اعترتْها خِفّةُ شديدةُ في مائِها، فمرَّةً سابحة، ومرّةً طائرة، تنغمسُ هنا وتخرُج هناك، قد تَقَبّب جَناحاها، وانتصب ذُناباها؛ وهي تُطَرَب تطريبَ السّرور؛ وهذا الفعل معروفٌ مع الإِوَزِ عند الفرح والمرح. ثم سكنتْ، وأقامت عُنُقَها، وعرَّضت صدرَها، وعمِلتْ بمِجْدافَيْها؛ واستقبَلتنا جاثِيةً كصَدرِ المركَب".[1]

هكذا، نجد أنفسنا إزاء خطاب خاص بالسارد، وهو في هذه الحالة خطاب يتجاوز بنا الخيال، ويضيف إضافات عن الجن، وعن خوارقها، وهي إن دلت على شيء إنما تدل على خيال واسع خصيب أعان الكاتب على تخيل مثل هذه الخوارق عن الجن، انطلاقا مما يُروى في كتب التراث العربي عن هذه الخوارق والعجائب.

ومن ثمة، فإن الملاحظة الشاخصة الواعية لنص التوابع والزوابع، تكشف لنا عن عمل أدبي امتزج فيه "الخيال بالواقع، أو التقط فيه الخيال مفردات من الواقع، وشكلها تشكيلا خاصا"[2] وفق الغاية التي رسمها ابن شُهيد من خلال محاولته رسم شخصياته بهذه الطريقة العجائبية اللاواقعية للكشف عن غرض "شخصي ونقدي خاص يتلخص في رغبته في إثبات تفوقه الأدبي، وقدرته البيانية على ضوء الأحكام النقدية الذاتية، والشهادات والحجج الغيرية المساقة على لسان التوابع"[3]، إضافة إلى مالها علاقة بقصدية ابن شُهيد "الإتيان بالخوارق (عجب العجاب) لإضاءة جوانب مُدجية من حياته، ولتقديم ترجمة لما وقع بينه وبين الخصوم، ولبيان قدرته على الارتقاء إلى منبع الفيض والإلهام، ولإبراز السبق في الابتكار والتجديد ولجلب انتباه المسرود له بحكاية وقائع في منتهى وغاية العجب"[4] وفي هذا السياق يقول ابن شُهيد: "ليس هذا في قُدْرةِ الإنس، ولا هذا النَّفَسُ لهذه النّفْس.فأمّا وقد قُلتَها، أبا

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:150– 151.

[2] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:64.

[3] مشاعل بنت عبد الله بن عوض باقازي: مستويات الأداء البلاغي في أدب ابن شُهيد الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1427هـ–2006 م. ص:13.

[4] محمد الداهي: شعرية السيرة الذاتية، ص: 127– 128.

بكرٍ، فأَصِخْ أُسْمِعكَ العَجَب العُجاب"[1]، ومثل هذا بالطبع يثير تردد القارئ في قبول ما يقرأ تصديقه، فهو غريب جدا، بل عجيب، ومبالغ فيه[2].

والحق، أن من أهم مبادئ العجائبي تجاوز المألوف وغير المألوف، تجاوزا يثير قلق المتلقي، ويدفعه إلى التردد في تفسير الوقائع المقدمة له.

وعليه، هل يمكن تقبل هذه الحقائق – الصفات الخارجية – التي قُدمت حول شخوص الشعراء، والخطباء، والنقاد، وأخيرا حيوان الجن، وهذا في هيئتهم الخيالية – العجائبية: توابع؟

وعلى هذا الفهم، استطاع الراوي أن يحول شخصياته – كل شخصيات الرسالة – من واقع أكد حضورهم، إلى **شخوص عجائبية**؛ فهي توابع لا وجود لها في دنيا الواقع؛ بمعنى لقاء ابن شُهيد بهؤلاء الشعراء، الناثرين، النقاد، الحيوانات؛ وهم جميعا من الجن، كانوا أصحابا لشعراء وناثرين ونقاد وعلماء لغة ونحو من الإنس، واصفا إياهم بصفات وسمات تناسب صفات أصحابهم من البشر.

لقد جعلهم مثل البشر: يتحركون، يتكلمون، يتصالحون، يتحاورون...، فاستخدام ابن شُهيد هذا التصوير – وبهذا النحو– يجعلنا نتقبله ونتوهم بواقعيته على الرغم من جانبه الخيالي.

**4– 4/ تأسيس رابع: نظام التسمية:**

تعد التسمية من أهم العناصر الأساسية في بناء الشخصية السردية، إذ لا يمكن استغناء السارد عنها؛ لأنها تحدد الشخصية داخل العمل وتجعلها معروفة، وفي الوقت نفسه "لئلا تخلط الشخصيات على المتلقي، وهو يتابعها على مدار الحكي، يعمد الروائي إلى منح كل شخصية اسما معينا – كما هو معروف في الحياة اليومية – يحددها، ويحولها من النكرة إلى المعرفة، ويميزها عن بقية الشخصيات"[3].

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:88.

[2] ينظر: تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:169.

[3] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005، ص:36.

هذا ويعني؛ أن التسمية عملية قصدية، وهذه المقصدية تتضح عند اختيار السَارد لأسماء شخصياته، وتصل المقصدية – على حد رأي فليب هامون – حَد الهم الهوسي الذي يتجلى في عملية اختيار الأسماء والألقاب[1].

فالملاحظ، هنا أن السارد حرٌ في توظيف هذه القصدية، وتعليلها، وليس مجبرا على قواعد معينة، فهو حرٌ في الاختيار والتعيين والاستبدال والتسمية.

وهنا يتضح سعي السَارد وهو يضع الأسماء لشخصياته بطريقة مقصودة، يريد بها دلالات معينة، وفي هذا الصدد يقول الباحث المغربي حسن البحراوي: "يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها"[2]، وبهذا يتحقق لدينا التنوع والتراث الذي يطبع أسماء شخصيات العمل السردي.

وهكذا، يجد المتلقي نفسه أمام زخم هائل من الشخصيات، وهو يتابع مسار الأحداث، وكي لا يختلط عليه الأمر يعمد الروائي إلى "الاسم الذي يُعيِن الشخصية، ويجعلها معروفة وفردية"[3].

وفي دراستنا لأسماء الشخصيات في التوابع والزوابع، سنعمد إلى كشف نظام اشتغال منظومة الأسماء فيها، وهناك تنتظم الأسماء في نظام صارم يؤدي إلى تعميق الدلالة بوجود عالمين متصارعين ومتناقضين، ويكمل أحدهما الآخر في الوقت نفسه (الواقعي والعجائبي)، وهو نظام يتأسس وفق حركة تَنَاسب وتطابق، تؤدي فيما بعد إلى مفارقة لوضع الشخصية مع محيطها مولدة بذلك أجواء عجائبية.

ولتوضيح دلالة الأسماء والألقاب التي نُسبت إلى شخصيات التوابع والزوابع نستعين بالجدول الآتي، للبحث في الدلالة المفهومية لأسماء التوابع، مع إظهار السمة العجائبية التي طبعت الاسم والخروج به عن المعتاد والمألوف.

---

[1] ينظر: جميل حمداوي: الدلالات السيميائية في الرواية العربية السعودية، مجلة الرافد ورقية والكترونية ثقافية تفاعلية، الشارقة، ع: 1581، الجمعة 19 /11 /2010.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب ط1، 1990، ص:247.

[3] المرجع نفسه، ص:248.

**جدول رقم (02): يوضح نظام التسمية لشخصيات التوابع والزوابع.**

| الشخصية | الاسم واللقب | المدلول اللغوي |
|---|---|---|
| تابع امرىء القيس | عتيبة بن نوفل. | العتبة: هي الغليظ في الأرض كما تعني العتوب الطريق، ومنعطف الوادي[1].<br>نوفل: فهو العطية من نفل: أعطى. ونوفل: السيد المعطاء. و النّوفل: البَحر[2]. |
| تابع طرفة بن العبد | عنترة بن العجلان. | العنتر: الشجاع، والعنترة: الشجاعة في الحرب[3].<br>العجلان: رمز للتهور والعجلة. |
| تابع قيس بن الخطيم | أبو الخطار | الخطار: "والخَطار: المقلاع، وأشد: جلمود خطار أمر مجذبه.<br>ورجل خطار بالرمح طحان به(...) وخطرنا، كذلك الإنسان إذا مشى يخطر بيده كثيرا".[4] |
| تابع أبي تمام | عتاب بن حبناء | عتاب كثير اللوم.<br>حبناء[5]: وهو عظيم البطن. |
| تابع البحتري | أبو الطبع | الطبع: هو الفطرة الأولى.<br>ويقال: هو السهولة والوضوح. |
| تابع أبي نواس | حسين الدنان | الحسين: هو الجبل العالي[6].<br>وحسين الرجل الجميل الوجه، فقد عرف ببهاء الطلعة. |

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:266.

[2] حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، دار الكتاب الحديث، لبنان، ط1، 1423هـ– 2002م، ص:353.

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج:05: ص:99. (مادة خطر).

[4] المصدر نفسه، ج:02، ص:18.

[5] حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، ص:93.

[6] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:269.

| | | |
|---|---|---|
| | | دنان: جمع دن: وهي تلك الأواني التي توضع فيها الخمر.[1] |
| تابع أبي الطيب المتنبي. | حارثة بن المغلس. | الحارث: كنية الأسد.<br>المغلس:من الغلس:الذي هو ظلام آخر.<br>الليل[2]، وبالتالي المغلس هو من يسير في آخر الليل. |
| تابع الجاحظ | عتبة بن أرقم، ويلقب كذلك بأبو عيينة | العتبة: الغليظ من الأرض.<br>الأرقم: من أنواع الحيات، بل هي أخبثها على الإطلاق. |
| تابع عبد الحميد الكاتب | أبو هبيرة | هبيرة: من الهبرة: القطعة من اللحم إذا كانت مجتمعة(...) والهبيرة: الضبع الصغيرة.[3] |
| تابع أبي القاسم | أنف الناقة بن معمر. | دلالة على الاحتقار. |
| تابع بديع الزمان الهمذاني | زبدة الحقب | "الزبدة تعني الخلاصة، والحقبة هي ثمانون سنة".[4] |
| تابع إسحاقبن حمام.<br>تابع شيخ من مشيخة الأندلس | أبو الآداب.<br>شمردل<br>السحابي | كنية له لعلمه وأدبه الكبير.<br>شمردل: القوي، السريع، الفتي، الحسن الخلق.[5]<br>السحابي: من السحاب. |
| تابع آخر لابن شُهيد وهو شاعر | فاتك بن الصقعب | فاتك: من "فتك يفتك.والفتك: القتل جهارا. والفاتك: الجريء الصدر".[6] |

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:269.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج:12، ص:70. (مادة غلس).

[3] حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، ص: 357.

[4] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:271– 272.

[5] ابن منظور: لسان العرب، ج:08، ص:130. (مادة شمردل).

[6] حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، ص: 278.

| | | |
|---|---|---|
| جني وناقد | | الصقعب: يضرب به المثل، فيقال: أقتل من صيحة الصقعب الذي يزعمون أنه كان ذا صيحة قوية فاتكة. |
| تابع شيخ من مشيخة الأندلس وهو جني ناقد". | فرعون بن الجون | فرعون: من فرعن."والفرعنة:الكبر والتجبر. وفرعون: كل من ملك دهره، وكل عاث فرعون"[1].<br><br>الجون: الأسود المشرب بحمرة.[2] |
| تابعة أبي عيسى | بغلة أبي عيسى | / |
| الإوزة الأدبية (أو تابعة شيخ من مشيخة الأندلس تسمى العاقلة). | – أم خفيف.<br>– العاقلة. | تسمت هكذا لخفة رأسها وما فيه. |

أباح ابن شُهيد لنفسه أمر رسم ملامح شخصياته، وتحديدها بدءا بالتسمية، والتي لا يمكن أن تكون قد وضعت جزافا بل تم اختيارها عن كثب وقصد، لما تحمله من دلالات، ولكي تتضح صورتها أكثر سنحاول أن نجد العلاقة الرابطة بين الاسم والشخصية.

ولكن، هل يكتفي ابن شُهيد بالاسم أو يقرنه بكنية ونسبة؟ هل لذلك علاقة بالمعلومات المقدمة عن الشخصية؟ ما هي الحوافز التي دفعت ابن شُهيد إلى استعمال هذه الأسماء؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تسهم في تحليل نظام التسمية الذي تبناه ابن شُهيد، وتتضح الرؤية أكثر من خلال التدرج أثناء التعليق حيث إننا سنحلل الأسماء وفق نظام فصول الرسالة.

**1/ فصل توابع الشعراء:**

في هذا الفصل سنصادف منظومة من الأسماء غاية في التنوع والاختلاف، ولا تكاد تربط بينهما صلة ما.

---

[1] حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ودلالاتها، ص:283.

[2] المرجع نفسه، ص:83.

وإن هذا التنوع فتح أمام ابن شُهيد أفقا واسعا، وحفزه على اختيار ما يراه مناسبا لشخصياته، فاستغل هذا الحافز المتاح أمامه، واختار أسماء لشخصياته من الحياة الجاهلية (امرىء القيس، طرفة بن العبد، قيس بن الخطيم)، ومن أسماء العصر العباسي (أبي تمام، البحتري، أبي نواس، المتنبي)، وهذا التنوع يشير بوضوح إلى أن ابن شُهيد لم يعتمد في اختيار شخصياته على عصر واحد، بل على عصرين وفي كل عصر على جملة من الشعراء، وفيما يبدو أن أبا عامر أحب شعر هؤلاء الشعراء أكثر من غيرهم (وهم كثر في العصرين الجاهلي والعباسي)؛بدليل أنه عارضهم بقصائد واصطفاهم من بين شعراء الجاهلية والعصر العباسي"ليتحدث إليهم، ويعرض عليهم نتاجه الأدبي، وليرفع نفسه بإجازاتهم.[1]

وسنبدأ أولا بالتابع "عتيبة بن نوفل" الذي يحيلنا على امرئ القيس المتن الحكائي؛ شاعر كندة، ورأس الطبقة الأولى من الشعراء العرب والتي تشمل: زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني والأعشى، وأحد أصحاب المعلقات السبعة المشهورة، أول من وقف على الأطلال.

تابع امرئ القيس "عتيبة بن نوفل"أحدّ أهم شخصيات الرسالة في فصلها الأول، والدَال اللغوي لهذا التابع ذو شقين؛ يشير **الأول** للعلو والسمو، و**الثاني** دليل الغزارة والكثرة، ويكاد اسم التابع أن يتفق ويتطابق مع شخصية امرئ القيس المقدمة في المتخيل الشعري العربي القديم.

يأتي اختيار ابن شُهيد لهذه التسمية في إشارة منه إلى "شاعرية امرئ القيس، وغزارة إنتاجه، وتلميحا ذكيا إلى صعوبة النهج الشعري الذي انتهجه، وسنه للطريقة الشعرية التي سيتوخاها من جاء بعده"[2]، ممَا أهله ليكون أمير الشعراء.

فنحن بذلك أمام تابع يمثل حقيقة شخصية امرئ القيس، وهنا نشير إلى أن سرّ هذه التسمية وراء حصيلة قراءة ابن شُهيد نفسه لأثاره، أو لنقل: توافق ما نسج حول شخصيته من أخبار، أو ما يمكن استنتاجه من خلال أدبه.

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:268.

[2] آن تحسين محمود الجلبي: الجن وشياطين الشعراء، مجلة جذور، السعودية، شوال 1424هـ– ديسمبر 2003م. ج:15، م:8°، ص:631.

فمن جملة ما نسج حول شخصية امرئ القيس، حقيقة وجدت في كتب الأدب؛ مفادها: "أن لكل فحل من الشعراء(...) جنيا خاصا به يحمل اسما معينا ذا إشارة إلى صفة في الشاعر، فعمرا مثلا اسم جني المخبل السعدي و(...) ولافظ بن لاحظ جني امرئ القيس".[1]

ومن الأهمية الإشارة، إلى وجود أسماء كثيرة لشياطين الشعراء في كتب الأدب، ومنه ذهب العديد من الشعراء إلى نظم أشعار ذكروا فيها أسماء شياطينهم، واعترفوا بفضلهم عليهم، وما كان الشعراء لينظموا مثل هذه الأشعار لولا إيمانهم المطلق بوجود هؤلاء الشياطين، في ذلك العصر الذي سيطرت فيه الأسطورة على معتقدات البشر.

فهذا امرئ القيس – مثلا – يقول ذاكرا تخيّر الجن له أشعارها:

تُخيّرني الجِنُّ أشعَارَهَا * فمَا شِئتُ من شِعْرِهِنّ اصْطَفَيتُ.[2]

حتى تتبين حقيقة هذه الأسماء التي نسبها ابن شُهيد لشعرائه. نواصل الآن مع تابع طرفة بن العبد "عنترة بن العجلان"، وفي اسمه دلالة الشجاعة والعجلة، كيف هذا؟ نجيب حسب رأي عبد العزيز شبيل، إنها تسمية تليق بطرفة بن العبد الذي عُرف بشجاعته و"تهوره وسرعة مفارقته للحياة، حتى لكأنه يستعجل الموت، أو هو يستعجله"[3].

إنها تسمية تليق بشاعر معجب بنفسه "يقال إن اسمه: عمرو، وسُمي طرفة ببيت قاله (...)، وكان من أحدث الشعراء سنا، وأقلهم عمرا، قتل وهو ابن عشرين، فيقال له: ابن العشرين"[4]، هذا من جهة سرعة مفارقته للحياة، وهو صغير السن.

ومن جهة ثانية، فإننا لا نستطيع أن نمر دون أن نشير إلى الحياة الخاصة بطرفة الشاعر، لعلّها تفيدنا بإمساك خيط سبب التسمية، فطرفة – وحسب كتب تاريخ الأدب – مات أبوه وهو بعد حدث، "فتعهده أعمامه إلا أنهم ظلموه وهضموا حقوق أمه وردة بنت عبد

---

[1] آن تحسين محمود الجلبي: الجن وشياطين الشعراء، ص:631.

[2] امرؤ القيس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط5، 2009، ص:322.

[3] عبد العزيز شبيل: البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ص:156.

[4] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص:50.

المسيح، فنشأ لاهيا يبذر ماله في السّكر والمجون، فطرده قومه، وراح يضرب في البلاد متشردا، ثم عاد إلى قومه فأرعوه الإبل"[1].

فهذا النص والذي قبله، فيهما إشارة صريحة إلى الحياة اللاهية النازقة التي عاشها طرفة، وبين ذلك اللهو وذاك النزق نظم المعلقة التي ارتفعت به إلى الصف الأول من شعراء العربية على حداثة سنه وقلة إنتاجه، وفيها كانت له نظرات عميقة في الموت والحياة، وتصاريفهما فلسفة شعرية.

إن هذه الإشارات الصريحة والتعليلات المقدمة مقبولة إلى حد بعيد، ذلك أن ابن شُهيد استطاع أن يستدل بهما ليضع التسمية (عنترة بن العجلان) مطابقة للشاعر طرفة بن العبد.

من النماذج الأخرى التي تؤشر التوافق بين اسم الشخصية ودورها في المتخيل السردي، شخصية التابع "أبو الخطار" رئي "قيس بن الخطيم"، إذ يشير الدال اللغوي على الجرأة والشجاعة، وهي "صورة تقترب من الصورة الحقيقية لقيس الذي يسيطر عليه حب الانتقام والثأر لوالده"[2].

ويحسن بنا هنا، التوقف للحديث عن شخصية قيس بن الخطيم لنرى مدى المطابقة بين اسم التابع والشاعر، فما يُروى عنه أنه شاعر فارس بطل، بنى حياته على البطولة، فأخباره البطولية كثيرة من مثله "إدراكه بثأر أبيه وجده، وأخبار حروب الأوس والخزرج (...) ثم أخبار مقتله"[3] من أعدائه.

وهكذا، يتبع ابن شُهيد في توزيع أسماء شخصياته على ظاهرة سردية مرسومة بعناية ملخصها ما يطلق عليه الدلالات الناتجة عن علاقة الدال بالمدلول، أو علاقة اسم العلم الشخصي بمسمى في السرد، ومن هذه الدلالات دلالة المطابقة، والمقصود بها "أن يدل اسم العلم على الشخصية المرسومة دلالة إحالة واستغراق وتطابق، وذلك على مستوى الأوصاف والنعوت والمزايا؛ أي يعبر اسم العلم بكل جلاء ووضوح عن الشخصية الموصوفة تعبيرا شاملا وكليا. بتعبير آخر؛ يصبح اسم العلم معنويا مطابقا للشخصية المرصودة"[4] في العمل

---

[1] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، دار الجيل، لبنان، ط1،1986، ص:230.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:267.

[3] ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، لبنان، دط، دت، ص:16.

[4] جميل حمداوي: الدلالات السيميائية في الرواية العربية السعودية، ص:02- 03.

السردي، وهذا ما رأيناه مع هذه الأسماء التي حملتها التوابع الشاعرة، وحسب تصرف وانتقاء السارد "ابن شُهيد".

إننا نتبين، أن الاسم أدى دلالة المطابقة، وذلك حينما أحالت هذه الأسماء إلى مسمياتها ومدلولها بطريقة مباشرة، توافقا وتطابقا تشاكلا وتوصفا.

وهنا، تغدو هذه الأسماء الخيالية حاملة لمعاني الدهشة والغرابة، لكنها في الوقت نفسه تجعل القارئ يتقبلها ويستمتع بها، فابن شُهيد حريص كل الحرص على تقريب عالم الغرابة الذي شيده من ذهن القارئ، من حيث إنه سعى إلى وضع أسماء خيالية لأشهر شعراء العصر الجاهلي، انطلاقا من فكرة شيطان الراسخة في أذهان الناس، ومن منطلق إيمانهم هذا نسبوا إبداعاتهم الشعرية إلى أماكن اشتهرت بإلهام الشعراء منها: (زرود، وعبقر، ووادي الأرواح) فيقال إنّ: لافظ بن لاحظ شيطان امرئ القيس، وعنترة بن العجلان شيطان طرفة، وأبا الخطار شيطان قيس بن الخطيم يسكنون في رمال زرود، وقد "اشتهرت زرود بإلهام الشعراء قديما، حتى إن شهرتها معروفة، في كل بلد، ومن رغب في قول الشعر فما عليه إلا أن يتجه إلى زرود ، ويقيم فيها، ويشرب من لبن الظباء"[1].

وهناك فئة من شياطين الشعراء يسكنون بلاد عبقر؛ وهم كثر، وفئة ثالثة من شياطين الشعراء يسكنون في وادي الأرواح؛ وهم: حسين الدّنان شيطان أبي نواس، وعتّاب بن حبناء شيطان أبي تمام، وأبو الطبع شيطان البحتري، وحارثة بن المغلس شيطان المتنبي؛ وهم الشعراء المعنيون بالكلام الآتي.

وهنا، انتقل ابن شُهيد إلى وادي الأرواح للقاء توابع العصر العباسي، وأوّل من التقى به تابع أبي تمام عتاب بن حبناء، هذا التابع الذي يشير دالة اللغوي على اللوم والعتاب، فمن المعروف أن أبا تمام 'كثر لومه وعتابه من قبل النقاد بسبب طريقته في الشعر التي نحا فيها منحى جديدا في الصياغة الشعرية"[2]، ومن هنا جاء اسم تابعه (عتاب)، وإنه لينبغي أن نعرف هذا المنحى الجديد الذي نحاه أبو تمام.

لعل أهم شاعر يمثل مذهب التصنيع في القرن الثالث الهجري؛ إنه أبو تمام، الذي"انتهى المذهب عنده إلى الغاية التي كان يرنو إليها شعراء العصر العباسي من الزخرف

---

[1] أحمد الباز: عن شياطين الشعر نتحدث: (http://rewayatnet.net/forum/showthread.php?t=29084)

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:268.

والتنميق"[1]، فنحس كأن الشعر عنده أصبح تنميقا وزخرفا خالصا، فكل "بيت في القصيدة إنما هو وحدة من وحدات هذا التنميق والزخرف، وهو ليس زخرفا لفظيا فحسب، بل هو زخرف لفظي ومعنوي يروعنا فيه ظاهره وباطنه، وما يودعه من خفيات المعاني وبراعات اللفظ، وبذلك انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته، وهو يتفق فيه علما شامخا لا تتطاول إليه الأعناق"[2].

إن من يقرأ شعر أبي تمام يحس إحساسا واضحا بأنه كان "يشقى في بنائه، واستنباط معانيه، كما يشقى صيادو اللؤلؤ فهو يتنفس فيه الدّم (...) فأكثر من وصف أشعاره بالإغراب والغرابة على (...) فهو يطلب الإغراب في فنه، حتى يُسبغ على شعره كل ما يمكن من آيات الفتنة والروعة"[3].

وعلى هذا النمط من التفسير في سبب التسمية، ننتقل إلى تابع آخر وتفسير آخر للتسمية؛ إنه تابع البحتري المسمى بـ "أبي الطّبع".

ونبحث عن سبب التسمية، التي نذهب فيها المذهب نفسه مع الباحث محمد سعيد، التي نظر إليها بمنظور العقل والمنطق، وأحالها إلى الفطرة والسهولة والوضوح من منطلق اشتهار البحتري بشعر "مطبوع سهل لا يحتاج في فهمه إلى كد الذهن، كما جعل صاحبه في ناورد، وينحو في شعره منحى السهولة والطبع".[4]

ومما يدعم ميلنا إلى هذا التأويل؛ أي تأويل البساطة والسهولة في النشأة البسيطة التي عاشها البحتري مع عشيرته، فلم "يتثقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرته، وظل ذوقه في جملته لا يأبه للتنميق المسرف، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وموهبة".[5]

ومن هنا، فإن البحتري شاعر مطبوع من أهل البادية، ومثله لا يستطيع أن ينتقل دفعة واحدة من القديم إلى الجديد؛ بمعنى أنه "حافظ على الأساليب الموروثة (...) فصناعته

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط12، دت، ص:219.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص:223.

[3] المرجع نفسه، ص:226.

[4] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:269.

[5] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص:191.

أقرب ما تكون إلى صناعة البادية، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد، ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم".[1]

ذلك هو المقصود – باختصار – بالمطبوع، ويعنينا هنا شاعرنا البحتري الذي اتفق جل النقاد والبلاغيين على أنه صاحب شعر"مثل الماء الزلال والدر الرجراج لرقة ألفاظه وفصاحة كلامه، وكالسراج الوهاج لوضوح معانيه، وقرب الصور البديعية التي يستمدها من واقع بيئته العربية، فهو لذلك شاعر مطبوع يسبقه شعره إلى ما يجيش به صدره من معان، وصور وأخيلة بعيد كل البعد عن التكلف والتصنع".[2]

وهكذا، تذهب رسالة التوابع والزوابع إلى استحضار شخصية جديدة، ساعدت في رسم تطورات الأحداث، إنها شخصية التابع"حسين الدنان" الذي يمثل الشاعر العباسي"أبو نواس".

اختار ابن شُهيد لتابع أبي نواس اسم "حسين الدنان". ففي اسم حسين دلالتان لغويتان، كانت الأولى؛ بمعنى الجبل العالي المرتفع، ويمكن أن نجد توضيحا من ابن شُهيد نفسه لهذه التسمية انطلاقا من رغبة داخله في أن يضع النواسي في "قمم الجبال حيث تحلق شاعريته التي لا تضاهى"[3]، ذلك أن النواسي وبدون منازع "أعمق شعراء زمانه حسا وأبرعهم فنا، وأخصبهم خيالا (...) يمثل الثورة الأولى في الشعر العربي التي غيّرت طريقه، التي كان يسلكها منذ امرئ القيس (...) ويمثل روح عصره أدق تمثيل"[4]، حقيقة إنه إثبات شهد به ابن شُهيد وأكده دارسو الأدب وتاريخه يرفع من مكانة النواسي، ويثبت قدرته على ارتياد مجاهل الإبداع الشعري، واللعب بقوالبه وأنواعه.

وإذا مضينا للدلالة الثانية وجدناها تعبر عن الجمال والبهاء فالحسين من الحُسن، فقد "عُرف عن أبي نواس أنه كان جميلا"[5]، وهكذا، يتبين لنا أن المبدعين وكتاب السرد بمختلف صنوفه غالبا ما يوظفون أسماء لشخصياتهم الحكائية، انطلاقا من تفكير وأناة وروية واختبار وتمحيص ودراسة، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية. وبالتالي، لم تكن تسمية تابع

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص:192.

[2] بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص:212.

[3] عبد العزيز شبيل: البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ص:160.

[4] ذو النون المصري الجمل وزملاؤه، المنتخب من عصور الأدب، عالم الكتب، مصر، دط، دت، ج:01، ص:159.

[5] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:269.

الشاعر النواسي بالحُسين من فراغ، بل كانت تتحكم فيها متطلبات فنية وسياقية، ينبغي للقارئ – معنا – أن يستكشفها من وراء الأسطر، ويستجليها عبر خبايا الخطاب السردي المضمر وغير المعلن.

أما الشق الثاني للتسمية، فقد سمي كذلك بالدنان؛ من الدنان؛ وهي تلك الأواني التي توضع فيها الخمر، فواضح، إذن، ما في هذه التسمية من إشارة إلى حبه الكبير للخمرة، فقد نعت بـ "أستاذ الخمرة في الشعر العربي غير مدافع سواء من حيث الكمية أو من حيث الكيفية، فقد عاش للخمر يتغنى بها، مجاهرا بالفسوق والمجون"[1]، وإننا لا نبالغ إذا قلنا إن الحياة في رأيه ليست حياة، إنما الحياة هي "حياة الخمر والمجون في بيوت القيان، وفي الحانات"[2].

إن آخر تابع التقى به أبو عامر من شعراء العصر العباسي؛ تابع أبي الطيب المتنبي، واسمه" حارثة بن المغلس".

إن اسم هذه الشخصية ورد مركبا – كغيره من الأسماء السابقة التي حملتها التوابع الشاعرة – فقد اقترن بصيغة "حارثة"؛ والتي غالبا ما تدل على كنية للأسد؛ هذا الحيوان الذي يرمز له بالشجاعة والقيادة والوقار والشجاعة الباسلة، وهو ملك الغابات. وعليه، فيضرب لمن له بهذه الصفات أنه (كالأسد)؛ أي شجاع كالأسد.

إن "المغلس" من الغلس وهو "ظلام آخر الليل"[3]، والمغلّس اسم؛ بمعنى "الذي سار في ظلمة آخر الليل"[4]، وقد جاءت دلالته في المتن الحكائي تتمحور حول الشجاعة والبطولة، والتفرد، فقد اختار أبو عامر هذه التسمية من خلال قراءته لشعر المتنبي الذي طالما افتخر بنفسه في عديد المواطن؛ اسمعه يقول عن شجاعته:

الخَيْلُ وَاللّيْلُ وَالبَيْداءُ تَعرِفُني * وَالسّيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَمُ [5]

ويقول مفتخرا معتزا بنفسه حد التباهي:

---

[1] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف، مصر، دط، 1996، ص:223.

[2] المرجع نفسه، ص:234.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج:11، ص:70. (مادة غلس).

[4] عبد العزيز شبيل: البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ص:156.

[5] أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي أبو الطيب: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، دط، 1403هـ– 1983م، ص:332.

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا * وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرّاهَا وَيخْتَصِمُ[1]

ففي تسميته بالحارثة لدلالة على اقتران الشجاعة والبطولة بشخص المتنبي، الذي يكثر من ذكر السيف والرمح في شعره؛ لأنهما يمنحانه "قيمة إيجابية على المستوى الحربي، نظرا لصفاته الذاتية، ولاقترانه دائما بلحظة النصر والظفر"[2] فيستعملها كوسيلة لتأكيد ذاته في بنية الفخر على المستوى الحربي، لكن في إطار محدود وفردي، فالسيف والرمح للشهادة على بطولة المتنبي على مستوى الفروسية (الحرب).

إن فكرة الشجاعة أو البطولة، أخيرا، تجد لها سندا في مظهر آخر من حياة المتنبي؛ إنها تتمثل في"السلطة الأدبية التي أهلته لتحقيق شهرة أصبحت مصدر حسد الحساد وكيد الكائدين"[3]، نعم إنه توظيف في محله يشهد على تفوق الشاعر على مستوى الشاعرية كما يشهد السيف الرمح على بطولته الحربية.

إنّ المتنبي شاعر "مسكون بهاجس تملك السلطتين معا، وهذه هي المعادلة الصعبة والمأساوية في حياته وشعره، استطاع أن يعكسها ويعانيها بصدق وبجرأة نفسية"[4]، فعبّرت عن أطوار حياته الصاخبة.

إن هذه التعليلات مقبولة إلى حد بعيد، ويبقى المتنبي شاعرا عُرف عنه اعتزازه وافتخاره بنفسه، كذلك اعتداده بها اعتدادا مفرطا، فهو "يرفع نفسه على الناس من حوله، ويزدريهم، ويحقد عليهم حقدا شديدا، بل إنه ليحقد على الزمن"[5] حانقا على "ما صارت إليه الأمور في البلاد العربية، إذ أصبح زمام الحكم بيد الأعاجم، ويلم يعد للعرب نفوذ ولا سلطان"[6]، وكان دائم الذكر لما"يحسه من ثورة على الناس، ونظامهم السياسي والاجتماعي"[7]، باختصار إنه: ثائر على الزمن والمجتمع.

---

[1] المتنبي أبو الطيب: الديوان ، ص:332.

[2] عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري( دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000، ص:160– 161.

[3] المرجع نفسه، ص:161.

[4] عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري( دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، ص:161.

[5] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص:305.

[6] المرجع نفسه، ص:304.

[7] المرجع نفسه، ص:305.

وفي سياق التسمية، نجلو الغموض عن تسمية المتنبي بالمغلس. إنها تسمية نابعة من التسمية الأولى "حارثة". وهنا، نطرح السؤال الآتي: ما وجه التطابق في تسمية المتنبي بالمغلس، ثم ما علاقة هذه التسمية بالتسمية الأولى؟

في تسمية المتنبي بـ"المغلس" دلالة على الرجل الذي يسير ليلا دون خوف أو وجل، وهذا في الحقيقة حال المتنبي الذي ترك أشعارا تثبت شجاعته البدنية والحربية، فقد كان يشارك إلى جانب سيف الدولة في الغزوات، فتطمح نفسه إلى الدفاع عن الدولة العربية المفقودة ضد دولة الروم الشرقية، فراح يؤلف ملاحم شعرية خلّدت اسمه، واسم سيف الدولة، فخاضا معا حروبا حضيت بالانتصارات العظيمة سجلها شعرا، فراح يصور وقائعها "تصويرا تشيع فيه البهجة بالنصر والاعتزاز بالعرب والعروبة"[1]، وفي خضم هذا التصوير يشيع حب دفين يكنه لأميره سيف الدولة، فقد مضى يصور حبه لسيف الدولة شعرا، وهذا مطلع من قصيدة صوّرت معزة خاصة يكنها المتنبي لهذا الأمير العربي الشيعي:

وَاحَرّ قَلْباهُ ممّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ * وَمَنْ بجِسْمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ [2]

إن قارئ ديوانه يحس أنه إزاء شاعر من طراز جديد، إذ كان المتنبي "مثقفا ثقافة واسعة بكل ما عُرف بعصره من معارف وآراء، وقد اتجه بشعره إلى أن يستوعب أساليب هذه المعارف والآراء، وأن يمثل عناصرها المتنوعة"[3] حتى ينال إعجاب العلماء والمثقفين في عصره.

هي، إذن، شجاعة أدبية تكشف شاعرية متميزة للمتنبي، وتُماثِلها بشجاعة حربية (فروسية) يخوضها في الميدان، فقد كافح الشاعر في الصحراء، ومات على بطاحها.

بقي أن نشير إلى أن اسم المغلس، وما يتفرع عنه من سياقات مختلفة، يستدعي مصطلحا محورا هو الأصل، بمعنى الغلس الذي يشير في محوره العام إلى الظلام والعتمة؛ بمعنى الليل.

ومن ثم، فنحن نبدي وجهة نظر في هذه المسألة التي نراها ذات علاقة بالليل، باعتباره محورا هاما من الصور الشاعرة في حياة الشاعر، فقد مثّل الليل تارة رمزا للخير،

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص:306.

[2] المتنبي:الديوان، ص:331.

[3] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص:311.

وتارة للشرّ. ونحن نقف أمام هذه الظاهرة الطبيعية التي استطاعت أن تبرز بوضوح عند المتنبي، هذا الذي عدّ الليل جزءا من حياته، ففي ديوانه حديث طويل مع الليليمثل الليل عنده المتاعب والمآسي والمعاناة فهو رمز للفُرقة والظلمة والغربة والقهر، وكل هذه المعاني عاشها المتنبي وسهرها في حياته.

والآن، سنرحل مع ابن شُهيد في رحلة جديدة حيّة إلى عالم آخر بعدما قطعنا شوطا مع توابعه وزوابعه الشعراء.

**2/ فصل توابع الخطباء:**

بعد لقاء ابن شُّهيد بتوابع الشعراء طلب من تابعه زهير أن يجمعه مع توابع الكتّاب – وهو يسميهم الخطباء– الذي هو القسم الثاني من الرسالة، فأخذه زهير إليهم، وقد اجتمعوا للمذاكرة في مرج شمّاه "مرج دهمان"، وفيهم صاحب "الجاحظ" و"عبد الحميد" و"بديع الزمان الهمذاني".

وعليه، سنمضي قصد تفسير الأسماء التي أسندها ابن شُهيد لشخصيات كُتَابه، فقد رأيناه يعطي لنفسه قدرا هاما من الحرية في تسمية توابع شعراءه، عارضا من خلالها مختلف الأفكار والمفاهيم التي أماطت عن شخصية تتقن قراءة النفوس والعقول.

وبمثل هذه الأهمية اهتم ابن شُهيد – كذلك – بتحديد شخصية توابع الكتاب من خلال منحها اسما خاصا بها، وهذا انطلاقا من معرفة تامة بها، وبذلك حاول تحقيق موازاة بين الشخصية كما هي في الواقع الحياة، وبين الشخصية في عمله الإبداعي، وبالتالي عمل على انتقال الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخل النص (الإبداع).

ولعلّ ما سنقدمه حول هؤلاء التوابع قراءة أخرى في فكر ابن شُهيد، وبها نبدأ بأول رئي؛ إنه رئي بليغ من بلغاء العرب الممثل في شخص "الجاحظ"، واسمه "عتبة بن أرقم"، هذا كتسمية أولى، ليضيف له ابن شُهيد تسمية ثانية هي؛ أبو عيينة.

ويبدو أن تسمية تابعة الجاحظ بعتبة بن أرقم، دليل على تميز هذا الرجل عن غيره من كتّاب عصره، ففي كلمة "عتبة" معنى العلو والارتفاع عن الأرض، وهي إشارة ذكية إلى المكانة السامية التي يحتلها الجاحظ عند المتقدمين والمتأخرين، إنها علياء صنعها هو بنفسه من خلال منتوجه الأدبي المتنوع، فأهدر عمره في تأليف الكتب والرسائل، وأكثر من ذلك "حتى قالوا إنه ترك نيفا ومائة وسبعين كتابا، ومن يرجع إلى الثّبت الطويل الذي كتبه في

أوّل حيوانه عن مؤلفاته يندهش لكثرة ما ألّف وكتب"[1]، ولعلّ ذلك هو أساس شهرته المدوية في عصره وبعد عصره، إذ نجد النقاد والأدباء يلهجون بمدحه والثناء عليه.

إن الجاحظ عبقرية قوية خصبة متنوعة، إنه بحر من الصعب الإحاطة بفنه وأدبه، بل شخصيته دائرة معارف عقلية وعلمية تثبت ثقافته الواسعة المتنوعة.

ومن ثم، فنحن أحوج ما نكون إلى التعرّف على شخصية الجاحظ المتواضعة، فقد نشأ نشأة متواضعة، ومما يروى عنه انتقاله إلى"المربد يسمع من الأعراب الفصحاء، ويختلف إلى حلقات العلماء في المسجد الجامع، يأخذ عن علماء اللغة وغيرهم (...) وأقبل على قراءة كل ما ترجم من الثقافات الأجنبية، ويقصون عن شغفه بالقراءة قصصا كثيرة"[2]، وهذا الشغف بالقراءة هو الذي جعل كتبه ورسائله متنوعة الثقافات من هندية وفارسية ويونانية وعربية؛ إنه باختصار: شيخ الكتاب وأستاذ الأساتذة دون منازع.

إننا لا نريد إنهاء هذه المقدمة التعريفية دون العودة إلى سر تسمية الجاحظ بالعتبة، ولعلنا قدمنا وجهة نظر– لعلها – مقنعة تثبت أصالة الجاحظ ونبوغه، وألمعيته، وإيقاد قريحته، وجليل إسهامه وإبداعاته، فوجدناه يستحق بجدارة كاملة كل ما قاله فيه مريدوه ومحبوه والمعجبون به من اعتراف باحتلاله عرش الكتابة في العصر العباسي.

والآن، ننظر في الشق الثاني من التسمية، فقد سمّاه ابن شُهيد بـ"ابن أرقم"، والدال اللغوي لكلمة أرقم تحيل على نوع من الحيات يسمى بـ"الأرقم"؛ وهو من"الحيات الذي يشبه الجانّ في اتقاء الناس من قتله، وهو مع ذلك من أضعف الحيات واقلها غضبا؛ لأن الأرقم والجان يتقى في قتلهما عقوبة الجن لمن قتلهما، وهو مثل قوله: إن يُقتل ينقم أي يُثأر منه"[3]، ففي هذه القراءة المعجمية إضاءة في سر تسمية الجاحظ بـ"ابن أرقم"، لعلّها صورة تقرب في أذهاننا صورة الجاحظ الذي كان معاصروه يُحذرون خصومه من التعرض له "حتى لا يسمهم بميسم الخزي والهوان إلى الأبد، ومن ساء جده منهم، فكان هدفا لسخريته اللاذعة"[4] التي شاعت في كتاباته.

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط9، دت، ص:158.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص:155.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج:06، ص:207.

[4] فتحي محمد معوض أبو عيسى: الفكاهة في الأدب العربي (الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري)، الشركة الوطنية الطباعة والنشر، الجزائر، دط، 1970، ص:249.

سنربط بين التسمية "ابن أرقم" والجاحظ الشخص الحقيقي، عاش واقعا ساعده على المزج بين السخرية والفكاهة والجد.

وهنا، فإن الربط بين التسمية والجاحظ الشخص لأمر –برأينا– بسيط؛ لأن الأرقم حية من الحيات الخبيثة تؤذي، وتلحق الضرر بالناس، والحال نفسه فالجاحظ شخصية ساخرة فكهة، يسعى كل السّعي إلى السخرية فتراها مرة تشتد وتعنف إذا عاتب في غيظ، وتخف وتلين حين يرق ويقصد إلى الضحك والإضحاك والإيناس والمتعة واللهو والتسلية".[1]

ذلك منهج الجاحظ في هجائه السليط حتى يُخيّل إلينا أننا أمام صورة كاريكاتورية في غاية الإضحاك مرة، وغاية في الهجاء مرات كثيرة، فهجاؤه صريح "يأتي بأسلوب يشيع فيه الذم، وتبدو فيه المنقصة والمهانة ازدراء وتحقيرا لمن يوجه إليه هذا الأسلوب"[2] ليحوله إلى أضحوكة، بالقدر الذي يدل على ضعف الإنسان في مثل هذا الظرف، ومن ثمَّ يتولد الباعث الذي يستحث الفكر والمشاعر، ويستفز القارئ والسامع للتمادي في الضحك.

فنحن، إذا، إزاء إنسان "لا يتستر، ولا يتخفى، حتى إنه ليذكر السوءات والعورات في غير مواربة ولا مداجاة، وكأنه كان يرى أن يذكر الحقائق عارية دون أن يسدل عليها أي ستر أو حجاب"[3].

وضمن فضاء التسمية سنبقى مع الجاحظ نفسه، فقد أعطاه ابن شُهيد اسما آخر هو: أبو عُيينة، وبهذا يحقق ابن شُهيد التنوع في الشخصية الواحدة؛ فمرة يسميه "عتيبة بن أرقم"، ومرة ثانية يسميه "أبو عيينة".

بدءا، كان الجاحظ "قصير القامة، صغير الرأس، دقيق العنق، صغير الأذنين، أسود اللون، جاحظ العينين مشوه الخلقة"[3]، وندع الجاحظ يتحدث بلسانه عن نفسه فيقول: "ذُكرت للمتوكل لتأديب بعض ولده فلما رآني استبشع منظري فأمر لي بعشرة آلاف درهم وصرفني".[4]

---

[1] فتحي محمد معوض أبو عيسى: الفكاهة في الأدب العربي (الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري)، ص:257.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص:162.

[3] شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، دط، 1412هـ– 1992م، ج:01، ص:22.( الهامش).

[4] أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج:03، ص:141.

ففي ضوء هذه المعلومات المقدمة حول الجاحظ، يمكن الاعتراف: إنها صورة جاحظية بامتياز رسمتها كتب الأدب فحملت معالمه، وسائر قسماته، فالأكيد الآن أنه شيطاني المنظر مع جحوظ في العينين.

وهذا الكلام ليس فيه مبالغة أو تهويل، وعليه راح ابن شُهيد يسير ويقتفي أثر ما قرأ عنه، فرسم له صورة أخرى تثبت أنه "أبو عيينة"؛ والعُيينة هي تصغير للعين بمعنى الباصرة؛ فهي حاسة البصر والرؤية يبصر بها الكائن الحي أيا كان، لكن عُيينة هي إشارة صريحة إلى جحوظ عينيه.

والعجيب، أن ابن شُهيد يصور الجاحظ تصويرا كاريكاتوريا، مختزلا إياه في عيب من عيوب الخِلقية، غير ساع إلى التنقيص منه، أو أظهره بمظهر باعث على الهزء والضحك، فعندما التقاه وزهير قدمه بطريقة عادية لا تحمل سخرا أو هزءا، اسمع زهير كيف قدمه على لسان ابن شُهيد "عُتبَةُ بن أَرْقَم صاحبُ الجاحظ، وكُنيتُه أبو عُيَيَنة"[1]، وراح يحاوره معترفا بأدبيته في المنظوم والمنثور ثم النقد والجدال، باختصار لقد أجازه وشهد له.

وبعد، فقد دلني تحليل شخصية الجاحظ، إلى الكشف عن روح كلها ذكاء مرهف الحسّ، مفتوح المشاعر إنه محسن للجد والهزل معا، يحسن السخرية والنقد، فذ من أفذاذ الفكاهة في النثر العربي؛ لأنه خير من استوت عنده هذه "الملكة واستقامت له تلك الموهبة، فكان بها بمثابة بيان معجز غيّر مجرى النثر حيث بلغ في هذه السبيل أشواطا بعيدة المدى، بل وصل إلى غايته ونهايته"[2].

الآن، يحسن بنا الانتقال إلى ثاني تابع حاوره ابن شُهيد في مجلس الخطباء؛ إنه لاشك تابع عبد الحميد الكاتب، واسمه: أبو هُبيرة.

وإن هذه الكنية "هبيرة" تحمل معان معجمية متنوعة، وحسبنا سنهتم منها بالذي يخدم مرادنا من خلال الربط بين الاسم وصاحبه، لنبحث عن أوجه التقارب بينهما، متذكرين دائما أن ابن شُهيد يحسن اختيار اسم التابع ليسقطه على صاحبه.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:115– 116.

[2] فتحي محمد معوض أبو عيسى: الفكاهة في الأدب العربي (الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري)، ص:255.

ولعلنا، بذلك نستطيع أن نعرف أن كلمة "هبيرة" في شقها المعجمي الأول تعني القطعة الضخمة من اللحم، وبها نجد أنفسنا تائهين في مفاد المعنى المراد، وبقراءة مستفيضة في الكتب التي تناولت رسالة التوابع والزوابع بالدراسة لم نجد طرحا يخدم العلاقة بين اسم التابع هبيرة والكاتب عبد الحميد الكاتب، غير دراسة الأستاذ عبد العزيز شبيل الذي رآها إشارة إلى "ضخامة جثة عبد الحميد"[1]، ليواصل في الموضع نفسه من المقال قائلا: "وهو ما لا نستطيع الجزم به"[2].

أما إذا فسرنا كلمة "هبيرة" في شق معجمي آخر وجدناها تعني؛ الضبع الصغيرة، وبإسقاطنا التسمية على الرجل نجدها ما هي إلا تشبيه من ابن شُهيد،وهذا عندما شبه أدب الرجل بـ"نقيق الضفادع"[3]، وهو تشبيه في حقيقة الأمر مقبول بالاعتماد على ما جاء في حوارهما، فمنذ البدء كان اللقاء بينهما عاصفا، فقد استمع تابع عبد الحميد الكاتب للحوار الذي دار بين ابن شُهيد، وتابع الجاحظ، وما "جاء فيه من اتهام ابن شُهيد لأهل وطنه من أبناء الأندلس بالعجز عن البيان، وغلبة العجمة على ألسنتهم، فبادره أبو هبيرة باتهامه بغلبة السجع على كلامه، وأن ما جاء منه خاليا من السجع إنما هو متكلف، وليس عن طبع أصيل فيه، وأنه لو مضى في القول، واسترسل في الحديث لبان عجزه، وبذلك لا يفترق عمن أشار إليهم من اللّكن الأعاجم، وإلا فما للفصاحة لا تهدر، والأعرابية لا تومض".[4]

إن هذا الحوار المتخذ طابع السؤال والجواب على قاعدة الاتهام المباشر كشف الشخصيات المتحاورة، إذ ثارت ثائرة ابن شُهيد لاتهام أبو هبيرة، وقال في نفسه: "هذا طبعُ عبدِ الحميدِ ومساقُه، وربِّ الكعبة".[5]وإن هذا الذمّ المباشر عمل على استفزاز ابن شُهيد، وإثارة غضبه، فما كان منه إلا الردّ الآتي: "إنّ قوسَكَ لنَبْع،[6] وإنَّ ماء سَهْمِك لَسُمّ، أحماراً رميتَ أم إنساناً، وقَعْقَعةً طلبْتَ أم بَياناً؟ وأبيك، إنَّ البيانَ لَصَعْب، وإنّك منه لفي عباءة تتكشَّف عنها أَسْتاهُ مَعانيك، تكشُّفَ اسْتِ العَنْز عن ذَنَبِها. الزمانُ دِفءُ لا قُرّ، والكلامُ

---

[1] عبد العزيز شبيل: البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ص:157.

[2] المرجع نفسه، ص:157.

[3] المرجع نفسه، ص:157.

[4] شفيع السيد: فصول في الأدب المقارن، ص:53.

[5] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:117.

[6] النبع: شجر من أشجار الجبال تتخذ منه القِسِي. ابن منظور: لسان العرب، ج:14، ص: 178. (مادة نبع).

عراقيّ لا شاميّ. إني لأرى من دمِ اليَربُوع[1] بكَفّيْك، وألمَحُ من كُشىَ[2] الضَّب على ماضِغَيْك".[3]

يسوغ لنا الرد، إذن شراسة وجرأة ابن شُّهيد أمام عبد الحميد الكاتب، فلم يهادنه ولم يلن أمامه، بل عرّض به في هذه الفقرة في أكثر من موضع إذ وصفه بأنه أبعد ما يكون عن البيان لصعوبته أولا، ومعانيه أشبه ما تكون بعنز مكشوفة القفا، وهذا ليس بغريب عن عبد الحميد؛ لأنه شامي الأصل، والجاحظ عراقي الأصل، والجملة بعد ذلك هزء بعبد الحميد، وببداوة تعبيره بموازاة الجاحظ الحضري المنشأ".[4]

وعليه، هي مطابقة اسمية بحتة يبحث عنها ابن شُهيد، فقد – من خلال ما مرّ بنا– بدا سعيه الدائم في خلق اسم تابع يليق بفكر الشخصية، فهو يبحث في فكرها، في أدبها، فيمسك بنقطة الضوء الكاشفة علّها تساعده على وضع التسمية المناسبة.

وبعد، فمن المفيد، في خواتيم حديثنا عن شخصية عبد الحميد الكاتب، الاعتراف بمكانة هذا الرجل في النثر العربي، فقد كان أبلغ كتاب الدواوين في العصر الأموي أشهرهم، فالثابت أنه عمل "كاتبا رسميا للدولة، فقد كانت شؤون المملكة تفرض عليه الرسائل: رسائل إدارية إلى الولاة، ورسائل تنظيمية إلى الرعية، ورسائل تهديدية أو سياسية إلى الثائرين على الحكم"،[5] وغيرها من فنون الرسائل الديوانية، ومن كل ذلك لنثبت أنه كان "القمة التي وصلت إليها الكتابة في العصر الأموي، لما صارت إليه عنده من هذا اليسر، وتلك المرونة في أداء المعاني (...) وأيضا لما أتاح لها من هذا الأسلوب التصويري الموسيقي، فإذا بالكتابة عنده تروق العين والأذن كما تروق العقل والقلب".[6]

---

[1] اليربوع: نوع من الفئران طويل الرجلين، قصير اليدين.

[2] الكشي: كشية الضب: أصل ذنبه، وقيل: هي شحمة صفراء من أصل ذنبه حتى تبلغ إلى أصل حلقه (..) وفي المثل: أطعمْ أخاك من كُشيةِ الضبِّ؛ يحثه على المواساة، وقيل: بل يهزأ به. المصدر نفسه، ج:13، ص:74. (مادة كشي).

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:117– 118.

[4] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، ص:1036.

[5] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص:120.

[6] المرجع نفسه، ص:120.

بعيدا، إذن، عن شيطان عبد الحميد الكاتب، فإن قراءتنا ستتجه صوب شخصية أبي القاسم الإفليلي، ممثلا في تابعه أنف[1] الناقة بن معمر، ومثلما يبدو من هذه التسمية أنها تحمل حالات الاحتقار والإهانة، ونلمس هذا من خلال لجوء ابن شُهيد إلى تحقيره من خلال تصوير "عيوبه الجسدية والنفسية حين وصفه بالجني الأشمط الذي تظهر الاحمرار من أنفه لشدة غيظه، ويتظالع في مشيته لعيب فيه أو خيلاء منه"[2]، وهنا يمكننا أن نفهم منهج ابن شُهيد في وصفه لهذه الشخصية، فقد جاء "انعكاسا لعلاقته بصاحب ذلك التابعة، وما تكنه نفسه إزاءه من إحساس بالبغض والنفور، ومن ثم جاء الوصف مزريا مثيرا للهزء والسخرية".[3]

ونلمس هذا في بداية حواره مع تابعه أبي القاسم، قائلا له: "يا أنفَ النَّاقةِ بنَ مَعْمَر، مِن سُكّانِ خيبَرْ !"[4]، وهنا، نناقش التسمية؛ أنف الناقة الذي كان "مناط هجاء، وذم لأصحابه الحقيقيين في العصر الجاهلي وقد أجرى ابن شُهيد بذكاء ذلك البيت المشهور الذي قيل في الدفاع عنهم"[5]، وهو البيت المذكور في الهامش أدناه.

فعندما تقرأ هذا البيت يستحضر ذهنك "نشر صفحة من التاريخ المقيت لهذا الاسم طواها الزمن. ومع أن البيت يبدو في ظاهره دفاعا عن اللعب، فإن هذا الدفاع، في الواقع، لا ينفي ما يشعه ذلك اللقب من مهانة وضعة، ولعله يؤكدها بمحاولته التهوين منها، فلو لم يكن شائنا لمن سُموا بما لما احتاج إلى دفاع عنه !"[6].

[1] بنو أنف الناقة: بطن من بني سعد بن زيد مناة ينسبون إلى جعفر الذي يسمي بذلك؛ لأن أباه قريعا نحر ناقة فقسمها بين نسائه، فبعث جعفرا هذه لأمه؛ وهي الشموس من وائل ثم من سعد هذيم فأتى أباه، ولم يبق من الناقة إلا رأسها وعنقها، فقال: ما شأنك بهذا فإدخل يده في أنفها، وجر ما أعطاه فسمي أنف الناقة، وكان ذلك كاللقب لهم يدل على التحقير إلى أن جاء الحطيئة ومدحهم:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم * ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا.

فصار بعد ذلك فخرا لهم ومدحا. محمد سعيد محمد، دراسات في الأدب الأندلسي، ص271.

[2] المرجع نفسه، ص:271.

[3] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:47.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:124.

[5] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:47.

[6] المرجع نفسه، ص:47.

إن ابن شُهيد يعمل على تجاهل صاحب الإفليلي، ويحاول إلغاءه أديبا، فراح يوجه له نقدا لاذعا، مستخفا بمكانته لإخراجه من حلقة الأدباء.

ويواصل ابن شُهيد استخفافه بالتابع أنف الناقة، وهذا عندما تحاورا، طالبا منه رئي الإفليلي أن يبارزه في كتاب الخليل وسيبويه فما كان من ابن شُهيد إلا الاستهانة بهما، بل لم يعترف "بشيوخ الإفليلي ومؤلفاتهم بعبارات تفتقد إلى قواعد اللباقة العامة"[1]، ولغة قوامها "الازدراء والاحتقار اللذين يخفيان الفخر والاعتزاز بالنفس والتعالي"[2]، اسمع ما قال له صاحب الإفليلي: "فطارِحْني كتابَ الخليل. قلتُ: هو عِندي في زِنْبيل. قال: فناظِرْني على كتابِ سِيبَوَيْه. قلتُ: خَرِيت الهِرَّةُ عندي عليه، وعلى شرح ابن دَرَسْتَوَيْه. فقال لي: دعْ عنكَ، أنا أبو البَيَان. قلت: لاهَ اللهُ[3] ! (...) قال: لقد علّمنِيه المؤدِّبُون. قلت: ليس هو من شأنهم، إنّما هو من تعليم اللهِ"[4].

يؤكد هذا النص حقيقة. مفادها أن ابن شُهيد يسخر من "أهل زمانه عموما، ومن عيوبهم اللغوية، وأثرها على أدبهم"[5]، بالإضافة إلى أنه يؤكد أن المعرفة هبة من الله تعالى، وهو بذلك يؤيد نظريته في البيان؛ وهي أن البيان إلهام من الله تعالى وهبة منه، ولا يعلم أو يلقن في حلقات الدروس، بخاصة فئة المعلمين الذين شن عليهم حملة شعراء فيها كثير من السخرية اللاذعة.

وامتد تنويع نظام التسمية عند ابن شُهيد، فبعدما سمى تابع الإفليلي بأنف الناقة، هاهو يصفه على أنه من سكان خيبر، ونحن نعرف أن سكان خيبر؛ هم اليهود، وهذا يعني انتماءه إلى اليهود "وما يستدعيه ذلك الانتماء من تذكير بخبث اليهود الذين أقاموا بذلك

---

[1] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع(دراسة نصية)، ص:1037.

[2] بوشعيب الساوري: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:60.

[3] لاه: تستر وعلا وارتفع. وجوز سيبويه اشتقاق اسم الجلالة منه، ولاه الله؛ بمعنى تعالى الله. ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 125.

[4] المصدر نفسه، ص:124- 125.

[5] بوشعيب الساوري،: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:61.

المكان القريب من المدينة المنورة، وسوء طويتهم وتربّصهم بالرسول صلى الله عليه وسلم والمسلمين"[1].

إنه قمة الانتقاص والتقليل من شأن التابع، بتنكيره وتهميشه، نظرا لكون السخرية عند ابن شُهيد هي"سخرية مباشرة لا تقوم على المراوغة والتحايل، وإنما تتم بلغة مباشرة وصريحة، قوامها الازدراء والاحتقار، خصوصا وأن الباعث عليها هو الغضب"[2]، والانتقام فهما "موجهان رئيسان للسخرية في التوابع والزوابع؛ **أحدهما** واقع عاشه ابن شُهيد؛ وهو الغضب نتيجة التهميش الذي لقيه، **وكذلك** الطعن في قدرته الإبداعية من قبل الخصوم".[3]

لا نود الاسترسال في هذه الشهادات الدالة على سخرية الجاحظ برئي أبي القاسم الإفليلي دون أن ننسى وجه حقيقة قدّمها ابن شُهيد في علاقته الجامعة مع صاحب هذا التابع، يقول معترفا في رسالته: "فمكانُه من نفسي مَكِين، وحُبّه بفُؤادي دخيل، على أنّه حاملُ عليَّ، ومنتسب إليَّ".[4]

وإذا تركنا أبا القاسم الإفليلي والأندلس، وانتقلنا إلى همذان، لوجدنا شخصية الأديب والكاتب بديع الزمان الهمذاني، رابع شخصية وجدت في المجلس الأدبي حاورها ابن شُهيد رغبة في افتكاك شهادة أخرى تثبت تفوقه ونبوغه في المجال النثري، بعدما افتكها من الشعراء السبعة.إذن، هو بديع الزمان الهمذاني مبتكر فن المقامات الأول، أطلق على تابعه اسم "زبدة الحقب"، والاسم مركب من شطرين؛ شطر أول؛ يعني الخلاصة، والنتيجة الأخيرة، وشطر ثان؛ تمثله كلمة حقبة؛ والمقصود بها: الثمانون سنة.

إننا نقول بدءا، الفحوى العام لهذين الاسمين، يمكن إجماله في رأي الأستاذ محمد سعيد محمد حين رأى أن بديع الزمان هو "خلاصة كتاب عصر بكامله، واستحق ذلك؛ لأنه المبتكر لفن المقامات"[5]. وإننا نناقش هذه الخلاصة العامة التي قدمها الأستاذ محمد سعيد محمد لنستفيض أكثر في حقيقة التسمية.

---

[1] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:47.

[1] بوشعيب الساوري: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:60.

[3] المرجع نفسه، ص: 57 – 58.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 123.

[5] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:272.

عندما سمى ابن شُهيد تابع بديع الزمان الهمذاني بـ"زبدة الحقب" كان يرمي بالقول أنّ هذا المبدع له السبق في اختراع فن كتابي في تاريخ الأدب العربي؛ ألا وهو فن المقامة، وفي عصره كان نجمه في صعود متواصل، بل أصبحت شهرته تطبق الآفاق.

وعلى هذه الشاكلة، نواصل إثباتنا جدارة بديع الزمان بفن المقامة، وهذه الجدارة جعلته يُعد خلاصة الكتاب الذين جاؤوا قبله.

فهذا الأستاذ جورجي زيدان يرى أنّ الهمذاني أول من وفّاه – يقصد فن المقامة – حقّه، وجعله علما[1].

والحق يقال، إن استواء هذا الفن على يد بديع الزمان الهمذاني كان تتويجا لمرحلة طويلة من التراكم والخبرات التي وصلت إليه فاستطاع أن ينشأ مما سبق شيئا جديدا ومبدعا وفريدا أيضا.[2]

ومهما يكن الأمر، فإن عمل بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهر، وطريقته في القصص تختلف عن الذين كتبوا مقامات قبله أو بعده، بل المحيّر أن الذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن بديع الزمان، فهو بذلك منشئ هذا الفن في اللغة العربية، وسميت هذه القصص مقامات كما سمّاها بديع الزمان.[3]

إذا، يمكن القول: إن الهمذاني بنى على ما سبق من أشكال لغوية فنية، ومنها وعليها ابتدع فن المقامة في تاريخ النثر العربي بطريقة كان له قصب السبق في إنشائها.

ننتقل الآن، لآخر تابع في هذا الفصل، حاوره ابن شُهيد باحترام كبير، ونلمس هذا في أن أسماه بـ"أبي الآداب"، وهذا كناية عن علمه وأدبه الكبير.

ونستوضح أكثر سرّ هذه التسمية فيما أضافه محمد سعيد محمد، اسمعه يقول: "أما أبو الآداب صاحب إسحاق بن حمام فإن أبا عامر كان يقدره فلم يستخف به، ولم ينعته

---

[1] ينظر: جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، مصر، دط، دت، ج:02، ص275.

[2] تراجع جملة الإشارات والاستباقات في ذكر كلمة "المقامة" مذكرة الأستاذ صدام حسين محمود عمر فقد جمعها في رسالته مقامات بديع الزمان الهمذاني بين التصنع والتصنيع. جامعة الحاج الوطنية. كلية الدراسات العليا. قسم اللغة العربية وآدابها. 2006م. فلسطين. ص:51 إلى 54.

[3] ينظر: زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ج:01، ص:246– 247.

بنعوت فيها شيء من السخرية (...)، بل سمّى التابع أبا الآداب؛ أي أنّ إسحاق كان من الأدباء الذين يحترمهم أبو عامر"[1].

وكلام محمد سعيد محمد هذا يكشف عن حقيقة هامة؛ وهي أن هذا الاحترام والتقدير نابع من تحيز أبي عامر إلى هذا الأندلسي الذي يشم رائحة الاعتزاز بالقطر معه[2]، وحسبك بهذا الفخر أنه ابن وطنه "قرطبة"، هاته التي هام بها ابن شُهيد.

نعرف أن أبا إسحاق بن حمام وحسبما ورد في كتب التراجم عن حياته أنه "وزير كاتب، قرطبي، مشهور الأدب، ذو قدم في النظم والنثر"[3]، اشتهر بالعلم والأخلاق، لهذا وجدنا أبا عامر يفتخر به إلى درجة أن أسماه – كذلك – زهرة ريحانة الكتاب، وهو اسم ينم عن افتخاره بهذا الأديب الذي يمثل الأندلس عامة، وقرطبة خاصة في علمه.

ولم يكف أبا عامر فخرا بالكاتب أبي إسحاق بن حمام من حيث أخلاقه وعلمه، بل أبدى إعجابه به عندما رآه يحاول الإصلاح بينه وبين تابع أبي القاسم الإفليلي، إذ قال له ناصحا "وهل يَضُرُّ قريحتَك، أو يَنقُص مِن بَديهتِك لو تجافَيتَ لأنفِ النّاقة، وصبرتَ له؟".[4]

إن هذا المقطع السردي يعكس طلب أبي إسحاق بن حمام من ابن شُهيد في أن يصبر على سلاطة لسان تابع أبي القاسم الإفليلي، وأن لا يواصل في الحط من قيمته، فأبو القاسم الإفليلي على الرغم من حدة لسانه إلا أنه "زيرٌ علمٍ، وزِنْبيلُ فَهمْ، وكَنَفٌ رِواية"[5]، وهذه الحرب الشعواء التي خاضها معه أنف الناقة لا تنقص من شأنه ولا تحط من قيمته الأدبية.

ويبقى ابن شُهيد ساخطا على أنف الناقة فيروح سائلا أبا الآداب: "رِفْقا على أخيك بِغَرْبِ لِسانِك[6]، وهل كان يضُرّ أنفَ النّاقة، أو ينقُّص من علْمه، أو يفُلُّ شَفْرَة فهمه، أن يَصبِر لي على زَلّة تمُرُّبه في شِعْر أو خُطبة، فلا يهتِفُ بها بين تلامِيذِه ويجعلُها طَرْمَذة[7]

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:272.

[2] ينظر: محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:272.

[2] الحميدي أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، دط، 1966، ص:391.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:131.

[4] المصدر نفسه، ص:132.

[5] غرب اللسان: حِدّته. ابن منظور: لسان العرب، ج:11، ص:24. (مادة غرب).

[7] الطرمذة: المفاخرة والصلف. المصدر نفسه، ج: 09، ص:115. (مادة طرمذ).

من طراميذِه؟"[1] فيجيبه "أبو الآداب" بأن أنف الناقة شيخ، وأن الشيوخ إذا كبروا يفقدون عقولهم، فلا يجب أن يؤخذ بكلامهم"فقال: إنّ الشُّيوخَ قد تَهفُو أحلامُهم في النَّدرة".[2]

وبهذا، تنتهي محاورة ابن شُهيد مع تابع أبي إسحاق بن حمام، وهو الذي حاول الإصلاح بين ابن شُهيد وأنف الناقة.

وهكذا، تنتهي رحلة ابن شُهيد مع توابع الخطباء – وهو الجزء الثاني من الرسالة – وفيها حاول تمجيد ذاته، مبررا تفوقه ونبوغه الأدبي، محاولا الظهور بمظهر المتفوق، فلا يرضى إلا أن يجاز شاعرا خطيبا.

**3/فصل نقاد الجنَ:**

لم يكتف ابن شُهيد بتلك التنقلات بين الشعراء والخطباء، فواصل مسيرته إلى مجلس من مجالس النقد، وفيها نقاد للجن، وهنا يقول النص في هذا الموضع: "وحضَرتُ أنا أيضاً وزهيرٌ مجلِساً من مجالسِ الجنّ"[3]، وفيه التقى بثلاثة نقاد لهم باع طويل في عالم النقد. نوقشت فيه مسألتا الموازنة والتعبير عن معنى واحد من قبل طائفة من الشعراء، ولكل طريقته الخاصة.

وإننا سنخوض رحلة البحث في نظام التسمية التي ميزت هؤلاء التوابع النقاد، ولعلّنا سنبدأ بأول ناقد استباح لنفسه الكلمة الأولى؛ إنه الناقد شمردل السحابي. ومن خلال الجدول نحاول قراءة اسمه معا. إن شمردل في معناها اللغوي ترمي إلى الفتوة والقوة والسرعة، ويكاد اسم الشخصية أن يتفق ويتطابق مع شمردل الناقد الذي عرف في هذا المجلس بالقوة والشجاعة في إصدار أحكامه، دون أن يخشى أحدا، فقال عارضا وجهة نظره بأريحية تامة: "كُلّهم قصّر عن النابغة؛ لأنه زاد في المعنى ودلَّ على أنَّ الطيرَ إنّما أكَلتْ أعداء الممدوح، وكلامُهم كلهم مشْتَرَك يحتَملُ أن يكونَ ضِدَّ ما نَواهُ الشاعر، وإن كان أبو تَمّام قد زاد في المعنى. وإنّما المحسنُ المتخلّصُ المتنبي، حيثُ يقول:

لهُ عسْكَراَ خَيلٍ وطيرٍ إذا رمى * بها عسْكَرا لم تَبقَ إلاّ جماجِمُهْ".[4]

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:131.

[2] المصدر نفسه، ص:131.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:132.

[4] المصدر نفسه، ص:133.

فهو حكم شجاع نفهم منه مسألة نقدية يدافع عنها شمردل السحابي؛ وهي مسألة الزيادة في المعنى بحكم أنه أباح على الشعراء الأخذ على بعضهم البعض شرط أن تكون هناك زيادة في المعنى، لهذا احتكم هذا الناقد "شمردل السحابي" للنابغة عندما عرضت عليه مجموعة من الأشعار في المدح.

ألاّ تجده حكم ينم عن شخصية شجاعة جريئة في كلامها وأفعالها؟ لا يبالي بمن وجد في المجلس، وهذه الشجاعة استمدها شمردل بدعم من ابن شُهيد الذي اختلقه لإظهار بعض آراءه النقدية في شعر غيره؛ بمعنى كأنه صورة ثانية لابن شُهيد الذي أراد الظهور باسم تابع آخر عدا زهير.

ومن جهة ثانية، شجاعة استمدها شمردل من خلال احترام ابن شُهيد له، وهذا عندما ترك له حرية الحضور في المجلس والنقد، دون أن يعلّق عليه، وهو المعتاد – "ابن شُهيد" – أن ينقد بحرية، ويبدي مواقفه دون خوف من أحد، ماضيا في سخريته اللاذعة، وتصويره الكاريكاتوري للخصوم خاصة.

ببساطة، إنه أديب لا يفتأ من أن يفخر قولا، وتعبيرا بقدرته على الأدب، وبراعته في النظم، وامتداد باعه في قضايا النقد، وما هذا التابع إلا صورة مصغرة لابن شُهيد الناهض بالفخر وبمقدرته النقدية التي تضاهي مقدرته الشعرية والنثرية.

ومن الأهمية الإشارة الآن، للجزء الثاني من اسم شمردل؛ ألا وهو؛ السحابي المشتق من الجذر "سحب"، يقول ابن منظور في هذا الباب:" السّحابة: الغيم. والسحابة: التي يكون عنها المطر، سميت بذلك لانسحابها في الهواء(...) كان اسمُ عِمَامتِه السَّحابَ، سُميت به تشبيها بِسَحابِ المطر، لانسحابه في الهواء".[1]

لعلنا نمسك بمفتاح المعنى اللغوي لنلج باب تفسير التسمية؛ إن تسمية ابن شُهيد لهذا الناقد الفصيح بالسحابي لهو متنفس خيالي يبدي من خلاله ابن شُهيد وجهة نظره في أدبه خاصة، وأصول النظم الفني ومناهجه في الأدب العربي عموما.

وحتى نتبين حقيقة هذه التسمية أكثر، نراها تسمية تصعد سلم الخيال والتجسيد، ليطرق باب السماء بسرعته الخاطفة، فظهوره في المجلس كان خفيفا، ليسارع في الاختفاء.

[1]ابن منظور: لسان العرب، ج:07، ص:132. (مادة سحب).

إنه تابع، فيه كل مظاهر الخير والحياة بعد أن حمل اسما دالا على الغيث العميم، والمطر المنهمر، لهذا رفع قدره وأعلى من مكانته بين النقاد الآخرين، مفتخرا به، دون أن ننسى أنه صورة ثانية لابن شُّهيد الذي يشبه نفسه بالسحاب في العلو، والقوة، والرفعة، والخير، وهو ينظر للآخرين تحته مصغرا حجمهم، مدنيا منزلتهم، فكانوا – عنده – أشباه أدباء: شعراء، وكتاب، ونقاد، ولغويين و...

هذا فيما يخص الناقد الأول؛ شمردل السحابي، فمن هو الناقد التالي الذي حضر المجلس النقدي، وكانت له آراء جريئة.

إنه، فاتك بن الصقعب، وقد جاءت الإشارة إليه في المجلس عندما قدّمه ابن شُهيد قائلا: "وكان بالحَضرةِ فتىً حسَنُ البِزَّة، فاحتدّ لقولِ شَمَردَل، فقال: الأمرُ على ما ذكرتَ يا شمردلُ، ولكن ما تَسألُ الطيرُ إذا شَبِعت أيُّ القَبيلين الغالب؟ وأمّا الطّيرُ الآخر فلا أدري لأيّ معنىً عافتِ الطيرُ الجَماجمَ دونَ عِظامِ السُّوقِ والأذرُع والفَقارات والعصاعِص؟ ولكنّ الذي خلّص هذا المعنى كلّه، وزاد فيه، وأحسَنَ التركيب، ودلّ بلفظةٍ واحدةٍ على ما دلّ عليه شعرُ النابغةِ وبيتُ المتنبي، من أنّ القَتلى التي أكلتْها الطيرُ أعداءُ الممدوح، فاتكُ بنُالصَّقْعَب (...) فاهتزّ المجلسُ لقوله، وعلموا صِدقه، فقلتُ لزهير: مَن فاتِك بن الصَّقعب؟ قال: يعني نفسَه".[1]

سنناقش النص الأخير على ما يغذي مقصدنا؛ ألا وهو مناقشة سبب التسمية المتعلقة بهذا الناقد، وهو مقصد سنجعله طريقا ممكنا في التحليل. ويعنينا أولا أن نشير أن اسم التابع ذو قسمين؛ كان الأول"فاتك" ذا دلالة معجمية أصيلة تبحث في الفتك الجامع لمعان القتل أو الجرح مجاهرة، كذلك الجرأة. وبإمعان نظر نرصد هذه الصفات ومدى مطابقتها لشخصية هذا الناقد؛ بمعنى إنه ناقد جريء وشجاع، قتّال مجاهر، يخشاه الكلّ في حين أنّه لا يخشى أحدا.أمّا إذا ما بحثنا في المعنى المعجمي للقسم الثاني من الاسم؛ الصقعب لوجدناه يحمل معاني الصراخ بعنف؟ بمعنى صياح قوي فتّاك.

ومنه، فإننا نعثر ضمن هذه التدليلات المعجمية على تابع "كثير الفتك، وإذا صاح أرهب سامعه؛ أي لا أحد يستطيع أن يواجه أحكامه النقدية المدعمة بالبراهين"[2]. وإنها تسمية أتى بها ابن شُهيد لا لينسبها لهذا التابع مثله مثل أي تابع يحب أن يضع له اسما مناسبا

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:134.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:272.

يفرقه عن الآخرين، بل إنها تسمية قصد بها ابن شُهيد هذا التابع الذي يعدّ صورة أخرى له عدا زهير وشمردل.

ببساطة، لقد اختلق ابن شُهيد هذا التابع ليمثله في هذا المجلس النقدي من خلال آراء نقدية يؤمن بها، راغبا في افتكاك ريادة نقدية تضعف قدرة المنافسين، ففي بداية الحديث بدا التابع "فاتك بن الصقعب" واثقا من نفسه عندما علّق على تحكيم الناقد الأول، شمردل السحابي قائلا له: "الأمر على ما ذكرت يا شمردل"[1]، وهذا التعليق يدلل على وجود اتفاق بين التابعين اللذين هما في حقيقة الأمر يمثلان شخصا واحدا؛ إنه ابن شُهيد، فهما صورتان لشخصية واحدة.

ثم نمضي مدللين أكثر على فتك هذا الصقعب وجرأته، فزادت قوته وحدّته، عندما زاد على حكم شمردل زيادة يبدي فيها شأوه النقدي، ليتمادى فيه، وهذا عندما أبرز أن هناك من يعد أفضل من كل المتنافسين، وعندما سئل من هذا؟ أجاب: إنه فاتك بن الصقعب؛ يعني نفسه، فصدّقه كلّ من في المجلس غير أن صاحبنا "ابن شُهيد" استفسر زهير من هذا الصقعب، فأجابه زهير: أنه أنت يا ابن شُهيد.

ونستطيع الآن، أن نفهم مهمة ابن شُهيد في هذا المجلس فإظهاره لجملة من الآراء النقدية في شعر غيره تمّت "بمناقشة نقدية اختلق فيها شمردل السحابي لإظهار بعض الآراء من خلال الرد عليه، وشاعر آخر أسماه فاتك بن الصقعب يبز الحاضرين"[2]، ويظهر للباحث بعدها أنّ"ما يستشهد به فاتك وينسبه لنفسه ما هو إلا شعر ابن شُهيد وفي ذلك مزية سبق فيها ابن شُهيد من قبله، فإنّ كان كل شاعرية يدّعي تابعا له من الجن، فابن شُهيد يجعل له تابعا يسميه زهير بن نمير كما علمنا"[3]، ويجعل آخر ليس بتابع له، "وإنما يتمثله شاعرا ناقدا من الجن لا يقل عن زهير إطلاقا"[4]، ومن خلاله لا يحقق التفوق على شعراء الإنس فحسب، "وإنما يتجاوز ذلك إلى الأخذ بإجازة شعراء الجن، وتثبيت مكانته الأدبية التي لها جذورها الضاربة في الزمن باستشهاد جني اسمه فرعون بن الجون"[5].

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:134.

[2] محمد البشير: ابن شُهيد اللائذ بعالم الجن، ص:109.

[3] المرجع نفسه، ص:109.

[4] المرجع نفسه، ص:109.

[5] المرجع نفسه، ص:109.

وهو الجني المعني بالتحليل الآتي، وغاية ما يعنينا اسمه؛ إنّ اسمه فرعون بن الجون يحمل شقين كعادة اسمي الجنيين السابقين، فاسمه الأول "فرعون" تشير لغويا إلى الكبر والتجبر، سنحاول المطابقة من عدمها بين اسم التابع والشخصية الحاملة له، أولا نستحضر وجوده في المجلس النقدي على لسان ابن شُهيد الذي ختم لقاءه بالناقد الجني فاتك بن الصقعب الذي صاح صيحة عظيمة بعد سماعه أبيات لابن شُهيد نتيجة إعجابه بها.

إذن، يقول ابن شُهيد عن فرعون بن الجون "وكان بنَجوةٍ منّا جني كأنّه هضْبة لركانِتِه وتقبُّضِه، يحدِّق فيَّ دُونَهم، يَرميني بسهمَين نافِذَين، وأنا ألُوذُ بطَرفي عنه، وأستعيذُ بالله منه؛ لأنه ملأ عيني ونفسي. فقال لي لمّا انتهيتُ، وقد استخفّهُ الحسَد: على مَن أخذتَ الزَّمير؟ قلتُ: وإنّما أنا نفَّاخُ عندك منذُ اليوم؟ قال: أجل ! أعطِنا كلاماً يَرعى تِلاعَ الفصاحَة"[1]، ويمضي ابن شُهيد منشدا أبياتا تثبت مكانته الأدبية الضاربة في الزمن، فينشد أبياتا لوالده، ثم أخيه، وعمّه، وجدّه، وجد أبيه، ليختمها بأبيات له، فيتعجب هذا الجني منه، ومن عراقته في الكلام.

من الأوفق بنا بعد أن ألمعنا إلى هذا النص الشاهد على وجود شخصية فرعون بن الجون محل الدراسة، أن نعرج على نظام التسمية الذي خصّ هذا التابع، لكن هذه المرة مع الشق الثاني من اسمه؛ ألا وهو: الجون، والمقصود به في لغتنا: اللون الأسود المشرب بالحمرة.

يمكننا استنادا إلى ما سبق، قراءة التسمية الخاصة بهذا التابع؛ إن ابن شُهيد قد أظهر هذا التابع، عن طريق التصوير بالتابع الذي لا يعرف مقدار الرجال، مضفيا عليه سمة الغرور والكبر. سنشرح هذا من خلال ما ورد في نص الاستشهاد السابق، كبر وتجبر رآهما ابن شُهيد في التابع عندما كان يحدق فيه، ويرميه بسهمين نافذين، وهو جالس وكله ثقة في هذا المجلس النقدي، ليطلب من ابن شُهيد وبكل ثقة أن يُسمعه أبياتا شعرية تبين عراقته في الشعر، وتمكنه من البلاغة والفصاحة.

إنه، تابع أثار فضول ابن شُهيد فسأل زهير بن نمير عنه قائلا: "مَن هذا الجِنّيّ؟ فقال لي:(...) هذا فِرعونُ بنُ الجَون"[2]، مضيفا "هو تابعةُ رجُل كبير منكم"[1]، غير مفصح

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:138.

[2] المصدر نفسه، ص:146.

عن نسبه أو عن شخصه لدينا؛ ما عدا ابن شُهيد الذي فهم قصد زهير، وهنا يعود ابن شُهيد "للتلميح دون التصريح الذي يخشاه(...)، ومن أجله فرّ إلى هذه العوالم ليقول قولته، وليفهمها من بعده من يفهمها"[2]. على هذا التلميح، نتذكر معلومة أدبية هامة؛ هي أن رسائل النثر الخيالي رسائل أدبية رمزية كتبت ثورة على واقع مترد قلل من شأن الأدباء مما جعلهم يلجؤون إلى الرمز دون التصريح.

ومن هنا تأتي رغبتنا في فهم ما قصداه زهير وابن شُهيد، إننا نفهم أنه تابع شخصية معاصرة ابن شُهيد، لما لا أن يكون في الأساس تابعة لأحد خصومه من خلال وصفه بالمتكبر والجبار، بل الفرعون الذي يضرب به المثل في الفساد في الدنيا، فالمعروف أن فرعون عرف بالطاغية؛ لأنه عاث في الأرض فسادا، وما هذا التابع شبيه بفرعون الحقيقة المعروفة.

إنها تسمية جاءت ضمن منهجية منظمة، مما جعل ابن شُهيد يحسن اختيار اسم هذا التابع انطلاقا من المشاعر التي يكنها اتجاهه، مشاعر صنعتها الحياة، فهو عدو لدود لابن شُهيد يستنكر قدرته وتفوقه، ونبوغه الشعري.

أما تسمية التابع بالجون من جهة ثانية لدليل على تغير ملامح هذا الجني عند لقاءه بابن شٌهيد، فملامحه فيها حنق وغيظ لدرجة أن تراوح لون وجهه بين الأسود والحمرة، وكلها مظاهر تدل على شدة الانزعاج الذي يعيشه التابع بمجرد رؤيته لابن شُهيد.

فهذه الصورة التي يحملها التابع ينم عن منزلة صاحبها لدى ابن شُهيد، يكشف عن هذه المنزلة مدى العبث والتشويه الذي لحق فيها من أجل إخراجها بهذا الشكل (احمرار واسوداد)، ومثل هذا الشكل والوصف الدقيقين يساعدان في ارتفاع مستوى كره ابن شُهيد لهذا التابع، وقد ساعد الحوار بينهما في كشف شحنة الغضب والكراهية التي تبدّت في حواريهما.

هي صورة فيها من الدقة في رصد الملامح ما يكفي لنقل مشاعر التعالي والكبر لتابعة فرعون بن الجون، "في الوقت الذي تكشف فيه عن هوان وصغر ابن شُهيد أديبا"[3]. وقد كان من الممكن أن يكون هذا الحكم خاتمة المطاف –في العلاقة بين ابن شُهيد وتابع

---

[1] المصدر نفسه، ص:146.

[2] محمد البشير: ابن شُهيد اللائذ بعالم الجن، ص:109.

[3] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، ص: 1048.

فرعون بن الجون– بلغت به منتهاها، وأوفت على غايتها المنشودة، إلا أن طموح ابن شُهيد دفعه إلى مدّ جسور مرحلة أخرى.

**4/ فصل حيوان الجنّ:**

وهو الفصل الأخير من الرسالة، وفيه مزيد من الانطلاق في عالم الجن، والالتقاء بأفراد آخرين منه، ولكنه هذه المرة يتعرف على حيواناتهم، فيقول: "ومشَيْتُ يوماً أنا وزُهير بأرض الجنّ أيضاً نتقرّى الفوائد ونعتمدُ أندِيةَ أهل الآداب منهم، إذ أشرَفنا على قَرارةٍ غَنّاء، تفتَرُّ عن بركةِ ماء، وفيها عانةُ من حُمُر الجنّ وبغالِهم"[1]، يتنازعون حول شعرين لحمار وبغل من عشاقهم، "وألقى كل منهما بشعره بين يديه، فقضى للبغل على الحمار، وغمز في حكمه "أنف الناقة غمزة موجعة"[2]، ثم أرسل بصره في البركة القريبة: إذ لمح إوزة بيضاء شهلاء، زاهية بجمالها، مغرورة بنفسها، سابحة في البركة، محركة عضلاتها بكل رشاقة وخفة.

بعد هذا التقديم، سيكون حديثنا، في هذا المقام التحليلي، منصبا على نظام التسمية الخاص بهذه الحيوانات.

وستكون البداية بالبغلة التي تأتي إلى ابن شُهيد، وتطلب منه أن يحكم بين شعرين لحمار وبغل، فيجيبها أن يسمع أولا حتى يحكم، وبهذا تسمعه البغلة شعر البغل، ثم تسمعه شعر الحمار، وبعد أن يستمع ابن شُهيد لشعرين يحتكم للبغل على الحمار[3].ليتبين لابن شُهيد بعدها أنّ هذه البغلة التي طلبت منه التحكيم ما هي إلا بغلة أديبة ناقدة اسمها بغلة أبي عيسى؛ بمعنى أنها تابعة أبي عيسى، وهو صديقه الذي مرّ زمن طويل، ولم يره.

وتفسيرنا لنظام التسمية الذي شكّل اسم تابعة أبي عيسى "البغلة ما فيه من تفسير فقد سمّاها البغلة أكرمكم الله، والبغل ذلك الحيوان "الشحّاج الذي يُركب، والأنثى بغلة"[4]، والجمع بغال، وقراءتنا لهذه السمية تمت عبر علاقة رأيناها بين الدال والمدلول، أو علاقة الاسم بمسماه، وتم حصرها بما اصطلح عليه جميل حمداوي بالدلالة الرمزية، والمقصود بها

---

[1] ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:147.

[2] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:63.

[3] هي أبيات شعرية غزلية لبغل وحمار. راجع هذه الأبيات في رسالة التوابع والزوابع، ص:148.

[4] ابن منظور: لسان العرب، ج:01، ص:120. (مادة بغل).

أن تصبح "بعض الدوال أو الأسماء (...) في كثير من الأحيان داخل العمل الروائي رموزا وعلامات إحالية تستلزم مدلولات تفهم من خلال السياق النّصي أو الذهني"[1].

وانطلاقا، من هذه الرؤيا فابن شُهيد معني باستعمال الرمز لشخصية البغلة، إذ جعلها تقوم بوظيفة فاعلة في التأشير على طبيعة الدور الذي ستقوم به، كونها في الواقع مجالا للتندر والسخرية والهزء على تردي الظروف، وانهيار المواقع السياسية "ومن إخوانكِ مع بَلَغَ الإمارة، وانتهى إلى الوزارة"[2]، وهذه حقيقة تكشف حقيقة مرادفة لها؛ إنها إسقاط الأقنعة عن بعض الوجوه ليكشف عن مناطق أخرى وصلها الفساد في المجتمع الذي يعيش فيه، وتسليط الضوء على الفساد السياسي الذي قاد إلى وصول أعداء ابن شُهيد إلى مثل هذه المواقع متجاوزا في ذلك المشكلة الأدبية"[3].

وهنا، أيضا نتذكر طريقة كتابية جديدة نحا نحوها ابن شُهيد؛ إنها القصة على "لسان الحيوان أو الخرافة أو كما يسميها ابن النديم، ومن نحا نحوه من القدماء من أقدم أنواع القصّ، ومن الأنماط القصصية الضاربة الجذور في تراثنا السردي العربي تعزى فيه الأقوال والأفعال إلى الحيوان بقصد التهذيب الخلقي، والإصلاح الاجتماعي، أو النقد السياسي"[4].

ولعلّ، ما يلفت النظر في هذا الفن الأدبي[5] هو "المغزى الرمزي الذي تنطوي عليه القصص، وتشف عنه أحداثها إذ إنّ ظاهرها لهو وباطنها حكمة (...)، ومضمون الحكمة يتمثل في تحقيق الغاية التي يرمي إليها كاتبها، فهي إما تربوية تعليمية تستهدف النقد الاجتماعي والأخلاقي من خلال نقد بعض العادات والتقاليد أو تأكيد قيم معينة أو كشف سلوك ما"[6]، وبالتالي، إنه هروب من المباشرة إلى الرمز.

ومن ثمة، فإن الملاحظة الشاخصة الواعية، والمتبصرة بهذه الحقائق الواردة الذكر، تكشف لنا عن منزلة ابن شُهيد المنحطة عند الآخرين، وبخاصة الحكام والولاة، فهو لم

---

[1] مقال جميل حمداوي: الدلالات السيميائية في الرواية العربية السعودية، ص:05.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:149.

[3] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، ص:1039.

[4] قحطان صالح الفلاح: الأدب والسياسة قراءة في قصة (النمر والثعلب لسهل بن هارون ت 215هـ)، مجلة جامعة دمشق، 2011، م:27، ع:01 و02، ص:76– 77.

[5] الفن الأدبي: يعني التمثيل الرمزي أو الكنائي.

[6] محمد البشير: ابن شُهيد اللائذ بعالم الجن، ص:106.

"يظفر منصبا كجدّ أبيه، ولم يُعترف بمقدرته وبراعته الشعرية والنثرية، وعاش وهو يرى أنه جدير بالكثير دون أن ينصفه مجتمعه"[1].

أما عن رمزية استعمال البغلة فيذكرنا بجملة من الصفات يحملها البغل، فهو حيوان صبور، عنيد، وبالتالي نسقطها على بغلة أبي عيسى، فهي بغلة صبور على الحال الذي آلت إليه، نظير تجاهل الآخرين لها، خاصة الحمار الذي يمثل شخصية "الإفليلي"، وتأتي الاستعانة برمزية الحمار لشخص الإفليلي؛ لأنهما يتشابهان، فالحمار معروف بالغباء، ففي نص التوابع تعريض بالخصم الإفليلي الذي يعدّ – حسب ابن شُهيد – "يحمل علما لا يعيه، ولا يفهمه، ومثله في ذلك مثل الحمار الذي يحمل الأسفار، ولا يدري ما فيها"[2]، فالبغلة تابعة شخصية أدبية عاشت في الأندلس، لكنها لم تلق حظّها من التكريم والاحترام، فمن الأمثال الإفليلي فراحوا يسعون به لدى الملوك، وينتقصون شعره، وأدبه وأخلاقه، وهو بهذه الأخلاق يدعونا للنظر في صفته الثانية؛ وهي العناد، إن عناده له دلالة تتمثل في ثباته على آراءه وأفكاره رغم حسد الحاسدين، فلم يغير مبادئه وأخلاقه من أجل البشر والمناصب، بل ظل ثابتا عليها، وكل ذلك يكشف عن علو همّته إذ يريد قمم القيم ومعاني الأمور، عكس الإفليلي الذي يقضي عمره في اللهاث وراء متع الحياة التي لا تستحق كل هذا التعب.

الآن، نعاود استجلاء الجانب التطبيقي للجانب النظري للفكرة السابقة، في أنّ المغزى الرمزي الذي ينطوي عليه هذا الفصل من الرسالة، مغزى تربوي تعليمي، يستهدف النقد الاجتماعي أو السياسي بقصد التهذيب الخلقي والإصلاح، وإذا قمنا بالتطبيق من هذا الفصل مع شخصين "البغلة" و"الحمار" لوجدنا قيم مجتمعة تسير بالمقلوب في تصنيف البشر على أساس المعرفة والعلم، فتجد الرفيع منحطا، والوضيع أو المنحط رفيعا، وهو زمن غلبت عليه المادة والبذخ والترف لا غير.

فابن شُهيد في رسالته حاول أن يخلق لعصره "هوية وانتماء جديدين، يتجاوزان الحدود الزمنية والمكانية والطبيعية، ليؤسس واقعا محتملا بديلا عن الواقع الفعلي"[3] الذي عمّ فيه واقع سياسي أو ظروف اجتماعية متردية، اختلط فيها الحابل بالنابل.

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:293.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:293.

[3] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص: 53 – 54.

وإذ تنقضي مهمة هذه الشخصية "البغلة" ذات الوظيفة الافتتاحية في هذا الفصل، إذ يصبح المجال مفتوحا أمام شخصية ثانية من عالم الحيوانات؛ إنها الإوزة التي أطلق عليها ابن شُهيد اسميْ "أم خفيف" أولا و"العاقلة" ثانيا.

ونحن معنيون بقراءة الاسم الأول معجميا؛ أم خفيف؛ فخفيف من الخفة عكس الثقل والثبات، وإذا حاولنا البحث في آلية الربط بين الاسم ومدلوله لوجدناها إشارة من ابن شُهيد إلى استهزاء بتابعة صاحبها، وهو شيخ من مشيخة اللغة في الأندلس، معترفا بخفتها، وغبائها، فهي لا تصلح أن تضم العلم بين جناحيها، ولا أن يستشيرها أحد في شؤون العلم والمعرفة، وتم هذا الزجر والاستخفاف بحمقها بعد أن طلبت التابعة مناظرته في النحو والغريب.

إنها، مناظرة ساخرة ملأى بالتهكم والسخرية على النحو، حيث تحرجه الإوزة بسؤال يطعن في مقدرته النحوية واللغوية، فلا يجيبها إلا بأنه يرتجل الشعر، ويبدع الخطب، فتتهكم به، لكنه يلقنها درسا ينتصر به عليها، ومن خلال الحوار الذي يقول فيه لأهل اللغة والنحو: "افهموا الأدب أولا قبل أن تناظروني".

وما يستوقفنا في هذا الدرس الذي قدمه ابن شُهيد للإوزة التلميح الذي تبناه، وقد لجأ إلى ذلك خوفا من أن يُسجن، بعدما حظي بعداوات أهل زمانه، فكان هروبه بغية التعريض بهؤلاء.من الواضح أنها إوزة تتكلم على لسان شيخ من شيوخ النحو في عصره ممن "كانوا يناصبون أبا عامر العداء، فيتهمونه بالسّرقة في الشعر، والغلو في صنعة البديع"[1].

هذا ما فرضه التلميح على ابن شُهيد فلجأ إلى الرمز والكتابة على لسان الحيوان، ناقدا بعض معاصريه من الأدباء.

والتحليل نفسه نستوقفه مع اسمها الثاني، فقد سمّاها "العاقلة"، على سبيل التعريض والتكنية، فهو لا يقصدها عاقلة واعية، متزنة في أقوالها وأفعالها؛ بل هي على العكس خفيفة العقل، طائشة، فبعد أن مضى "مافي الطيور ما هو أحمق من الإوز، والحبارى، وهي لا تنفي ذلك، بل تعترف بأن الإوز من أقل الأحياء عقلا، وينصحها الراوي، بعيد هذا، بأن تكتفي بعقل التجربة، إذ لا سبيل عندها لعقل الطبيعة فلعلها بذلك تحرز نصيبا

---

[1] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)،ص:10.

من الأدب"[1].

وحيث يزداد اتصالنا بالموضوع، يمكننا القول: إن الصورة التي رسمها ابن شُهيد للإوزة – كما قلنا سابقا – في منتهى الحسن والجمال "وكانت في البركة بقُربِنا إِوَزَّةٌ بيضاء شَهلاء، في مثل جُثمانِ النّعامة..."[2]، قد أفرغها ابن شُهيد من الرزانة ووصفها بالطيش، والجهل والخفة "فقلت لزهير: ما شأنُها؟ قال: هي تابعةُ شيخٍ من مَشْيختِكم، تُسمّى العاقلة، وتُكنى أمّ خَفِيف"[3]، فهذا التضاد بين الاسم والكنية هو من المناطق الميسرة التي يعبر من خلالها المتلقي مع ابن شُهيد إلى عالم السخرية والاستخفاف"[4].

وأخيرا، يأتي إبراهيم خليل على استخلاص البث في شأن تسمية الإوزة بالعاقلة مرة، وتكنيتها بأم خفيف مرة ثانية قائلا: "وكل هذا تم على سبيل الكناية، وهي واضحة هنا فمغزاها السخرية، والتهكم، لا من الإوز فحسب، بل أيضا من ذلك الفريق الذي يزري بأدب أبي عامر، والوصف الذي يتوالى بعد ذلك للإوزة، وما فيه من تركيز، وإلحاح على صغر رأسها، لا وجه له من تفسير سوى أنه يسخر من ضآلة ما لديها من الدماغ"[5]، وهذا التهكم جعل من الإوزة نموذجا كاريكاتوريا يستثير في القارئ مكامن الضحك.

وبهذه المحاورة، مع حيوانات الجن ينتهي ما بقي لنا من رسالة التوابع والزوابع، وقد يكون لها أجزاء أخرى ضاعت مع ما ضاع من أمهات الكتب الأندلسية، بفعل الحروب والاضطرابات السياسية التي عرفتها الأندلس.

### 5/ التفسير العجائبي للتسمية:

دائما، نؤمن بأن رسالة التوابع والزوابع تصنّف ضمن الرحلات الخيالية الاستيهامية التي تحوي نصا بني ذهنيا، ورسمت عوالمه يوتوبيا بديلا عن الواقع.

تأسيسا على هذا الطرح، قدّم ابن شُهيد رحلته الخيالية إلى عوالم الجن عارضا بضاعته من المنظوم والمنثور، على توابع الشعراء والكتاب العرب المشاهير، محاورا هذه

---

[1] المرجع نفسه، ص:10.

[2] ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:149– 150.

[3] ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:150.

[4] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، ص:1050.

[5] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)، ص:10.

الشخوص بطرافة وروح نكتة، مصطنعا لها أسماء ذات بنى تركيبية تنم عن مقامات وأبعاد دلالية توجه القارئ، وتجعله يستعين بهذه البنى التركيبية وبحمولاتها ليرسم في ذهنه الصورة الحقيقية لشخصيات العمل الأدبي.

ويحسن بنا هنا التوقف، عند مقاربة تحليلية لسر تسمية ابن شُهيد هذه التوابع بهذه الأسماء دون غيرها، والأهم البحث في منظومة هذه الأسماء ذات التشكيل العجائبي.

وعليه، تذهب التوابع والزوابع موظفة العجيب استجابة لرغبة ابن شُهيد الملحة في خرق الثابت والراكد والنمطي على مستوى النصوص النثرية، وهي رؤية إبداعية مشروعة لأديب تواق إلى البحث عن جديد في صناعة خطاب سردي أصل، والبحث عن شخصيات، وأسماء، وألقاب، وعن كل ما يمكن إدراجه تحت مفهوم التدبر في فن السّرد.

وهكذا، سنخوض قراءة الأسماء التي تبناها ابن شُهيد لتوابعه وزوابعه، ونحن نعثر للوهلة الأولى على انتشار واسع لمخزون الأسرار، والطلاسم بصورة شديدة الوظيفية تحفزنا لنخوض العملية السردية، كاشفين عن أسرار الأسماء التي خرق بها ابن شُهيد المألوف، لاجئا نحو عالم الجن والشياطين علّه يجد ضالته هناك؛ وهي إرضاء حاجته النفسية المتمثلة في "إعادة الاعتبار لنفسه، وجعلها تحظى بالمكانة الأدبية التي ترى نفسها بأنها أهل لها داخل"[1] مجتمع أدبي، وآخر سياسي، واجتماعي.

إذن، هي توابع وزوابع رحل إليها ابن شُهيد مبتعدا عن الواقع وعن العالم المعلوم، رغبة في إثبات تفوقه، وإرضاء غروره "باحثا عن سلطة أو مؤسسة تمنحه الاعتراف (...) فكان الخيال مساعدا له، ومنصفا له، وكان فرصة للانتقاص من الخصوم من جهة، ومن جهة أخرى إبراز تميزه الأدبي وتفوقه على الخصوم بشهادات وإجازات توابع كبار الأدباء والشعراء"[2].وبهذا، لجأ للخيال لينصف نفسه "فكان الخيال أرحم من الواقع، فتسامى على الواقع، وخلق واقعا جديدا وجد فيه ما كان يعدمه في واقعه كالحوار والنقاش والإنصات، والاعتراف بقدرته الإبداعية، مبرزا إمكانيته الأدبية (شعرا، نثرا، ونقدا)".[3]

---

[1] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:23.

[2] المرجع نفسه، ص:29– 30.

[3] المرجع نفسه، ص:30.

ويعنينا، هنا أن نتعرف على أسماء هذه التوابع التي منحته الإجازة، معترفة بباعه الطويل في الأدب ومشتقاته.

ولنتوقف، بداية عند ملاحظة هامة مفادها أن ابن شُهيد قد أفلح في الربط بين اسم أو لقب كل تابع وبين شخصية الشاعر أو الكاتب، عالما لغويا، حتى الحيوان، فجاءت الأسماء معبرة عن الشخوص، فهذا عتيبة بن نوفل اسم متقن لامرئ القيس، وهذا حارثة بن المغلس اسم يناسب شخصية المتنبي كما ناقشنا في السابق، والعمل نفسه مع أسماء توابع الخطباء، فاسم أبو عيينة وافقت الجاحظ، وهذا في إشارة إلى جحوظ عينيه.

وعلى هذا الفهم، استطاع أن يوفق في ذلك الربط من خلال مطالعاته حول تلك الشخصيات فيما نسج حولها من أخبار، أو ما استنتجه من أدبها، فها هو يسمى صاحب البحتري "أبو الطبع" إشارة إلى المذهب الفني الذي تميز به، وهو مذهب الطبع الذي قرن باسم البحتري، واعتبر رائده الأول.وعلى هذا النّمط، من المطالعة والقراءة لحياة هاته الشخصيات استطاع أن يسمي شيطان أبي نواس "حسين الدنان" إشارة إلى صفة خِلقية فيه؛ إنها الجمال من جهة، ومن جهة ثانية إشارة إلى تعلقه بالخمرة التي تغني بها في شعره.

وبالغاية نفسها، يسمي رئي عبد الحميد الكاتب بأبي هبيرة، إشارة إلى ضخامة جثته، وهكذا الحال مع باقي الشخصيات.

يخيل إلينا أن ابن شُهيد يملك عبقرية فذة في معرفة النفوس، ورصد المواهب والملامح، فقد استطاع من خلال تجاربه وقراءاته الشخصية التوفيق بين الشخصية وتابعها.

ومن جهة أخرى، فإننا لا نستطيع المرور دون أن ننوه إلى أنّ ابن شُهيد لم يجنح إلى "الإغراب في اختياره أسماء توابعه، بل اختارها من واقع البيئة العربية وركبها، وهذا ما يؤكد عامل الأصالة عنده، واعتزازه بأرومته، فجاءت شخصياته متنوعة من إنسان وحيوان وطير"[1]، لكن الإغراب الذي وقع: هل يمكن تخيّل توابع أو شيطان تحمل هذه الأسماء؟

هو الإغراب بعينه أن نجد توابع تحمل أسماء مثلها مثل الكائنات البشرية، هذا عتيبة بن نوفل، وهذا حارثة بن المغلس، وهذا زبدة الحقب ... فالأكيد أن هذه المخلوقات ليس لها وجود: هي إذن عديمة الاسم، لكن ابن شُهيد وبطاقته الخيالية استطاع أن يستحضر تلك الأرواح صورة وجسدا من قبل، ثم مقدما لها أسماء تميّزها عن بعضها البعض.

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:273.

وهكذا، يمضي ابن شُهيد في إعادة إنتاج "الشخصيات من واقعها الذي تعيش فيه، ولكنه يتصرف فيها وفق الفن والجمال والتصور الإبداعي والإلهام الخيالي، وممارسة التخييل الاحتمالي في خلق الحبكة السردية، وتمطيطها توليدا وتحويلا".[1]

ومن هذا المنطلق، مارس ابن شُهيد تخييلا وتوليدا وتحويلا بمساعدة مصدرين أساسيين هما: الشعر العربي القديم ونثره، والأساطير، ليوظفهما خدمة لغرضه الشخصي، مقدما شخصيات خيالية تعيش في عالمه الخاص، كانت حاضرة ذات يوم، نافخا فيها الروح، مستحضرا لها أسماء جديدة مطابقة لما عرفت به في حياتها الواقعية، وهذا ما أطلقنا عليه قبلا مصطلح المطابقة؛ أي أن يعبر الاسم بكل جلاء ووضوح عن الشخصية المتحدث عنها تعبيرا شاملا وكليا.

وحتى نواصل تفسيرنا لهذه الأسماء العجيبة التي أتى بها ابن شُهيد، لابد لنا هنا أن نشير إلى ما كان يعتقده الجاهليون من أنّ الشعراء "كانوا يستلهمون وحيهم بالشعر من شيطان، كنّوا عنه بشيطان الشاعر. فقالوا: لكلّ شاعر شيطان. وهم يعبّرون بذلك عن الحسّ الذي يصيب كل إنسان حساس شاعر عندما يهز مشاعره، وإحساسه شيء ما يؤثر عليه فيستولي على عقله وشعوره ويستهويه، ولا يتركه يستقر ويهجع حتى يعبر عن شعوره هذا الذي سيطر عليه وملكه؛ بشعر يأتيه وكأنّه وحتى ينزل عليه تنزيلا، وعندئذ فقط يستقر ويهجع، بعد أن يكون قد نسب هذا الشعور المرهف الذي ألمّ به إلى وحي شياطين الشعر".[2]

فانطلاقا من هذا الفهم، ألا يكفينا أن نؤكد فكرة شياطين الشعراء الذين كانوا يلهمون أصحابهم أشعارا مميزة جعلتهم في الذاكرة الشعرية العربية، إنّهم شياطين عاود إحياءهم روح الخيال، فهو في غمرة انفعاله وتهميشه يناديهم وكأنهم ماثلون أمامه، وفي ذلك إشارة على أنّ ابن شُهيد كان على دراية بالفكرة وتعمد استخدامها، وبالطريقة التي ترضيه وتخدم غرضه؛ وهو تحقيق التوازن النفسي، بإثبات تفوقه والسخرية من خصومه"[3]، وبالتالي، أصبحت هذه الفكرة عنصرا مركزيا داخل التوابع والزوابع، إذ جعل ابن شُهيد التوابع مصدرا لإلهام الشعر،

[1] جميل حمداوي: مفهوم التخييل الروائي: دروب مجلة رقمية إلكترونية:
(http://www.doroob.com/archives/?p=10338)

[2] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، العراق، ط2، 1413هـ- 1993م، ج:09، ص:118.

[3] بوشعيب الساوري: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:39.

وفسّر بها موهبته الشعرية، وهي إشارة صريحة إلى "القدرة الاستثنائية على الفعل الذي ليس في طاقة البشر، ولا يستطيعه الشاعر إلا بعد أن يتلقى العون من كائنات غيبية"[1].

وبهذا فإن عون الكائنات الغيبية يحقق تجاوزا للواقعي باللاواقعي خالقا أجواء غير مرتقبة يصير فيها المستحيل واقعا، ولهذا فهو يسعى إلى تقديم جسر للتواصل مع الماوراء، وفي الوقت نفسه يجعل العقل في موضع التباس حيث كلام الحيوان ووصال الأحياء بالأموات، والإتيان بالخوارق في الأقوال والأفعال، وأنسنة الجماد و...

ومن ثمة، صنع تجاوز الواقع باللاواقع في رسالة التوابع والزوابع الحلقة الأصل فجاء رحيل ابن شُهيد لهذا "العالم الغريب العجيب ليحقق في الخيال ما لم يستطع تحقيقه في عالم الواقع".[2]

وفي هذا العالم استطاع ابن شُهيد أن يحاور شخصيات متنوعة من شعراء وناثرين، وعلماء لغة ونحو، وحيوان، صبغهم بصبغة خيالية عندما أضفى عليهم أسماء لا تتحقق لهم في عالم الواقع، ولا يستطيع أن يتعوّد الناس على تسميتهم بمثل هذه الأسماء التي اختارها، لكن الخيال ساعده في وضع أسماءه واتقاءها، حتى تعوّد عليها كل دارس لأدب ابن شُهيد، فأصبحت أسماؤهم واقعية فعلا.

وهكذا، تظهر محاولات ابن شُهيد المتكررة في عرض تجربته الخيالية التي لطالما تمنى أن تكون حقيقية/ واقعية، علّه يتمكن من الثأر من خصومه وأعداءه، فهذا – مثلا – أبو القاسم الإفليلي الذي كان "التهكم به غاية من غايات هذه الرسالة"[3]، فقد رسمه رسما كاريكاتوريا غاية في الإضحاك والهزء، ولم يكفه هذا الرسم العبث والمشوه، بل راح يطلق على شيطانه اسم "أنف الناقة" إشارة إلى عاهة خلقية في الإفليلي؛ وهي كبر حجم أنفه، وهنا كشف عن تندره به وسخريته منه، وعند هذه المرحلة يبلغ إعجاب ابن شُهيد بنفسه ذروته؛ بعدما انتقم وارتاح، والسّبب هنا: التّسمية.

وأحيانا يخضع اختيار اسم الشخصية لاعتبارات أخرى، فأحيانا يخضع إلى قوة هذه الشخصية وصلابتها في مواقفها وحواراتها، فهاهو يسمي شخصيات نقاد الجن بأسماء موحية

---

[1] جابر عصفور: غواية التراث، مجلة العربي، الكويت، أكتوبر 2005، ع:62، ص:65.

[2] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:39.

[3] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ص:307.

على القوة كفاتك بن الصقعب، وشمردل السّحابي، وفرعون بن الجون، وهذه الأسماء كلها تحمل دلالة القوة؛ ففاتك من الفتك، والقتل، والإجرام، وما يقوم بهذه الأعمال إلا من ادعى القوة والشجاعة، أمّا فرعون فالاسم كله يحمل معاني الفرعنة والتجبر والغطرسة، وهي أسماء وصفات بشرية لا تليق بالجن وعالمهم، فواضح أن ابن شُهيد جعل مسرح قصته دار الجن بأرضها الغريبة، وأجوائها العجيبة ليشيد لنفسه أفقا جديدة حاول تحقيقها في الخيال.

إذن، هي أسماء تدل على القوة إلى درجة خوف ابن شُهيد من أصحابها، لاحِظ خوفه من قوة فرعون بن الجون الذي نظر له بطرف العين "استصغارا واستخفافا به، مما جعل ابن شُهيد يتوارى عن أنظاره ما أمكنه ذلك، وكانت نفسه تتوجس خيفة منه"[1]، وبالدلالة نفسها عبّر ابن شُّهيد عن قوة نقاد الجن، من خلال انتقاءه الجيد لأسمائها من المعجم العربي الوفير.

أما إذا اتجهنا إلى خصوم ابن شُهيد فتجده لا يحب ذكر أسماءهم الكاملة، ولعلّ الدافع وراء ذلك الانتقاص والتقليل من شأنهم، رغبة في السخرية منهم، والحطّ من قيمتهم الاجتماعية والأدبية.

إنّ هذا التعليل مقبول، غير أنه يبقى محتاجا لبعض التطعيم في الحجة، ذلك أن هذه الرغبة في الهجاء والسخط والتندر والسخرية، يبقى مردها رغبة ابن شُهيد في الانتقام من خصومه، لهذا عمد لتحقيرهم، والتنقيص من قيمتهم برسالة يسخر فيها منهم، ويتهكم بأدبهم "فرسالة التوابع والزوابع لا تعدّ هذا الغرض الذي يرمي إليه؛ وهو الطعن على أنداده ومنافسيه من الوزراء، وأهل السياسة والقلم"[2]، ولهذا "اكتفى بذكر أبي بكر وأبي محمد وأبي القاسم، الأخير عرفناه من خلال النص، إذ ذكر اسمه؛ وهو أبو القاسم الإفليلي، أما الأول والثاني فقد حيّر (مؤرخي، ودارسي الأدب، وتضاربت الآراء حولهما)"[3].

---

[1] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، ص: 1049.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:70.

[3] بوشعيب الساوري: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:60.

وهو الأمر نفسه، بالنسبة للإوزة الحمقاء تابعة شيخ من مشيخة الأندلس، عندما قال عنها: "هي تابعة شيخ من مشيختكم، تسمى العاقلة، وتكنى أم خفيف، وهي ذات حظ من الأدب"[1]، دون أن يذكر اسم الشيخ، "ولو ناقصا كما فعل مع الآخرين"[2].

أخيرا، وبعد القراءة المتأنية لنظام التسمية الذي طبع الرسالة، نستطيع القول: إنّ ابن قرطبة نسج نصا متخيلا أسماه "رسالة التوابع والزوابع"، وفيها أطلق العنان لخياله في صنع شخصيات عجائبية، تحمل أسماء عجيبة بعيدة عن الواقع كل البعد، بل تسمو إلى درجة الإبداع الشُهيدي، والذي يستحق منا العناء لسبر أغوارها، واستنباط جمالياتها.

إننا هنا، نكتشف أن التجربة العجائبية التي طبعت أسماء توابع وزوابع ابن شُهيد تجربة تنحو نحو المطابقة الكلية لما عرفت به في حياتها الواقعية، وهنا أباح ابن شُهيد لنفسه أمر رسم ملامح شخصياته، وتحديدها بدءا بتسميتها، والتي لم يضعها جزافا بل تمّ اختيارها عن كثب وقصد، لما تحمله من دلالات ناقشناها مع اسم كل شخصية، وتوصلنا إلى أنّ كل اسم أحال إلى مسماه ومدلوله بطريقة مباشرة، توافقا وتطابقا.

وأحيانا أخرى، نحا منحى الرمزية في تسمية شخصياته، فيبدو "الاسم معه موحيا، وزاخرا بالدلالات المعبرة عن السمات المميزة لهذه الشخصية المادية والمعنوية"[3]، وبالتالي، جاءت بعض شخصيات رسالته تحمل الطابع الرمزي والعلامات الإحالية التي تستلزم مدلولات تفهم من خلال السياق النصي أو الذهني.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:150.

[2] بوشعيب الساوري: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:60.

[3] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص: 252.

# الفصـــل الثاني

# عجائبية الأزمنة

**1/مقدمة نظرية:**

لقد كان الزمن ولا يزال نقطةً تثار حولها كثير القضايا والاهتمامات، في مختلف المجالات المعرفية.

انطلاقا من هذه المكانة التي يتبوؤها الزمن، فقد تعددت المفاهيم حوله، وحاول العلماء، والفلاسفة، والرياضيون تعريفه، لكنهم لم يصلوا إلى تعريف واحد جامع، وكل ينظر إليه من الزاوية التي تساعده على أداء أهدافه، بل تتناسب مع منطلقاته النظرية، والنقدية، وبداية التفكير فيه كانت "من زاوية فلسفية، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومي لتطال الكوني، والأنطولوجي، ودخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية، وسيكولوجية، ومنطقية، وغيرها".[1]

هكذا، لا يعود الزمن بمعناه الفلسفي المحض هدفا نجزم التأكيد عليه، وفقط. ولكن قد تتقاطع هذه المقولة بشكل، أو بآخر بالزمن في الأدب مثلا، أو أزمنة متعددة كالزمن النحوي، أو الفلكي، أو التاريخي، أو النفسي، أو الفيزيائي...

وحريّ بنا، أن نشير إلى أنّنا لن تخوض في مسألة تعريف مقولة الزمن حسب كل مجال، فهذا خارج عن نطاق بحثنا.

على أنّنا نعود مؤكّدين ضرورة اعتماده كمكوّن سردي هام، إلى جانب المكونات السردية الأخرى، باعتباره مؤطرا لعملية الحكي، ومبينا الهيكل أو النسيج العام للمادة السردية المقدمة، إذ إنّ "الحكي وجريان الأحداث يتم في حدود الزمن، ويجري من خلال الزمن نفسه"[2]، فمن المعروف أن الحكي أكثر الفنون التصاقا بالزمن، ومن "المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[3]، وهذا إنما يدل على أنّ الزمن سابق منطقي على السرد؛ أي

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي( الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، دط، دت، ص:61.

[2] محمد غياطو: بنية الزمن في رواية امرأة من ماء، جامعة الجزائر المركزية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، حلقة الشعرية المغاربة، ورشة الرواية 08 حلقة بحث خاصة بالروائي المغربي: محمد عزالدين التازي، 2009–2010، ص:254.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:117.

"صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني"[1].

وفي هذه الحالة – حسب جنيت *Gérard Genette* – يجوز وجود سرد دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يستحيل إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد، فلا بد لنا أن نحكي القصة في زمن معين: ماض، أو حاضر، أو مستقبل، ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد.[2]

ويمكن القول، باختصار، بأن الزمن في علم السرد محور الحكي، وعموده الفقري، كما هو محور الحياة ونسيجها؛ لأنه "يعمق الإحساس بالحدث، وبالشخصيات لدى المتلقي"[3]، ببساطة إنه: مؤثر هام في العناصر السردية الأخرى (المكان، الشخصيات، ...)، وينعكس عليها، وهو حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال فعلها في العناصر السردية الأخرى.

## 2/ صورة العجائبية في أزمنة التوابع والزوابع:

بعد هذه المقاربة المفهومية للزمن السردي، كيف سندرس الزمن في التوابع والزوابع ؟ والقضية الأخطر هي الكيفية التي قدم بها ابن شُهيد الزمن في رسالته، لذا يقتضي القول: لكل نص خصوصيته، ولكل خطاب نظرته للزمن، ولعل ابن شُهيد له وعي خاص بالزمن، تجلى عبر إبداعه التوابع والزوابع، ضمن نظريته الخاصة التي ترى العالم من خلال ذاته وعلاقته بالشخصيات التي قدمها في رسالته.

انطلاقا من هذا، تقوم دراستنا للزمن في التوابع والزوابع على أساس خاص قائم على عجائبية الحدث وكسر قانون السببية، فتبدو الأحداث غير قابلة للتفسير بنواميس الحياة اليومية، التي يعيشها الإنسان، وهنا يبدو عنصر التلاعب بالزمن الحقيقي واضحا في الرسالة لصالح المؤلف الذي يشغلها ويضفي عليها لمسة فنية تُغيِب المنطق والعقل، وتُحضر الخيال واللاواقع. وبذلك، فإننا لا محالة أمام رسالة خيالية تجاوز المألوف إلى اللامألوف تجاوزا يثير قلق المتلقي، ويدفعه إلى التردد في تفسير وقائع النص، لكنه بدون

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:117.

[2] Gèrard genette, Figueres3 ,editions du seuil, paris, 1972, p :228

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان: المغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون: لبنان، منشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 1431هـ – 2010م، ص:87.

شك يقرر في النهاية أن "قوانين الواقع تظل غير ممسوسة، وتسمح بتفسير هذه الأحداث الموصوفة"[1]، مما يضفي على الأحداث صفة العجائبية، التي لا تتولد من الوقائع أو الأحداث وحدها، وإنما من خلال نسج السارد لها بإتقان كبير.

وضمن هذا الفضاء العجائبي تبدو رغبة السارد شديدة في الانفلات من إكراهات الواقع، وترميم انكساراته، مؤسسا بذلك واقعه الخاص القائم على انتهاك الوقائع والأحداث والأزمنة المعتادة، وهنا تظهر مقدرة المتخيل العجائبي على الانتهاك.

نشدد بداية في هذا السياق على أننا سنشتغل على المفارقات الزمنية التي حملت حلة عجائبية في الرسالة، دون أن نُعِير الاهتمام للدراسة الكلاسيكية القائمة على مبدئي زمن القصة، وزمن السّرد.

إذن، اتصف الزمن في التوابع والزوابع ببعد عجائبي لكونه ملتبسا في الغالب بتقاطعات عدة كالحياة مع الموت، والوجود مع العدم، الأمر الذي يجعل من زمن رسالتنا زمنا بعيدا عن الواقع منتجا بجدارة للاواقع عبر خط سير رحلة ابن شُهيد ورفيقه الدائم زهير بن نمير.

وينبغي في هذا المقام، الإشارة إلى أن رسالة التوابع والزوابع رسالة تنتمي إلى الفنون النثرية السردية القديمة القائمة – كما هو معروف – على مبدأ الالتزام بنظام التسلسل والتعاقب المصحوبين بتبرير عقلي ومنطقي، لكن ابن شُهيد من خلال رسالته تخطى هذا المبدأ وأنتج مشروعا سرديا خياليا برؤية فنية جمالية تتبنى التجاوز، وتكسر خطية الأحداث والتسلسل المنطقي لها؛ فالزمن فيها زمن معجز، خارج عن نطاق الزمن الطبيعي للكون.

وعليه، إن دراسة الزمن الحقيقي لتأليف الرسالة، أو خوض بعض الترتيبات المنطقية الموجودة فعلا فيها ليست هدفا من أهدافنا المنشودة، بل إننا نهدف إلى دراسة كل ماله علاقة بالزمن العجائبي، وقضاياه عبر نظام سرد التوابع والزوابع، لنجد بأن ابن شُهيد – بدءا– يعتمد لعبة الحركة بين زمنين: زمن طبيعي، وزمن خيالي– إن صحّ التعبير –، هذان الزمنان المتوازيان داخل الرسالة، ولكنهما مختلفان في طبيعتهما، ووظيفتهما.

الآن، نحاول تفسير عنصر التلاعب بالزمن في رسالتنا، إنه تلاعب ينفي فكرة التسلسل الزمني، ليؤسس خطابا متخيلا قائما على مبادئ عدة أبرزها: الاستباق، الحوار

---

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:65.

بنوعيه، غياب التسلسل المنطقي في ترتيب ظهور الشخصيات ضمن إطار الحكي و... ، وكل هذا يسبب غرابة الحدث في الرسالة من جهة، وحركية الزمن المتأسسة وفق ثنائية الحركة والسكون (الموت– الحياة) بين عالمين متصارعين متناقضين يكمل أحدهما الآخر، العالم الأرضي الواقعي بتناقضاته المتعددة، والعالم الآخر بعجائبيته اللامنتهية.

فحرّي بنا أن نشير إلى أننا سنخوض في مسالة الدراسة العجائبية للزمن في عالم التوابع والزوابع بصبغة؛ هي أقرب للمزاوجة بين الزمن الواقعي وخلافه اللاواقعي، كمصطلحين مطروحين فرضتهما الرسالة خلاف مصطلح العجيب، فنحن سنركز على المصطلحين: الواقعي واللاواقعي، مادامت الحدود الفاصلة بينهما غير معروفة، وبالتالي فإننا سنلمح مسافات لا زمنية لا أبعاد ولا حدود لها.

**أولا: عجيب الاستباق:**[1]

كان الاعتماد على تقنية الاستباق باعتبارها حكي شيء قبل وقوعه، وبها يتم عرض الأحداث بحالة افتراضية أكثر مما هي واقعية؛ لأن تلك الأحداث قد تبتعد كثيرا، أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد فتقفز – مثلا – إلى الأمام لتستشرف ما هو آت من الأحداث.

وحتى نتبين هذه التقنية في خارطة التوابع والزوابع، نعترف أولا باستبداد ابن شُهيد برحلة الحكي والمحاورة لشخصيات رسالته لوحده، وهذا يخدمنا باعتبار الحكي "بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف"[2] من أي حكي آخر، وذلك بسبب "طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل (...)؛ لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره"[3]. ونعترف ثانيا، بتقنيات سردية أخرى ظهر فيها العجيب بشكل مستمر يبدو طاغيا.

---

[1] الاستباق: هو مبدأ يندرج ضمن عنصر التّرتيب الزّمني الذي أتى به جيرار جنيت، وهو ترتيب يقوم على مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، ويتم تمظهره في السرد من خلال مفارقتين زمنيتين هما: السرد الاستذكاري (الاسترجاع)، والسرد الاستشرافي (الاستباق)، ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، (ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص:47.

[2] المرجع نفسه، ص:76.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص:76.

وبذلك إن الاستباق قفزة نحو المستقبل، وفيها نعيد تشكيل البنية السردية لنص التوابع والزوابع، من خلال تجلي الزمن السردي – وفق آلية الاستباق – ، دون أن ننسى التنويه بأن الاستباق قليل الوقوع في الرسالة، باعتبارها نصا سرديا قديما قائما على الاسترجاع والتذكر أكثر منه سابق أو آن الأحداث، وإننا ندعم فكرتنا هذه بمقولة الباحث سليمان حسين الذي يرى أن الاستباق "يندر وقوعه خاصة في نص ينزع أكثر إلى الماضي الذاكري"[1].

وبهذا، يمكن أن نلاحظ بعض النماذج الدالة على النية الاستباقية، وهي بنية تحقق تجاوز الواقعي باللاواقعي خالقا أجواء مرتقبة يصير فيها المستحيل واقعا، مؤطرة بأفعال عجائبية للشخصيات. إذن، وحتى نتبين بعض نماذج هذا الاستشراف نرصدها بمساعدة هذا الجدول، للنظر في نوعها، ومن ثم تحليلها.

**جدول رقم (03): يرصد الاستباقات في التوابع والزوابع.**

| الرقم | الاستباق | الصفحة |
|---|---|---|
| 1 | فأما وقد قلتها، أبا بكر، فأصخ أسمعك العجب العجاب. | 88 |
| 2 | إن كنت ولابد قائلا، فإذا دعتك نفسك إلى القول فلا تكد قريحتك، فإذا أكملت فجمام ثلاثة لا أقل، ونقّح بعد ذلك. | 101 |
| 3 | إن امتدّ به طلق العمر، فلا بد أن ينفث بدرر، وما أراه إلا سيحتضر، بين قريحة كالجمر، وهمة تضع أخمصه على مفرق البدر. | 114 |
| 4 | فقال لي زهير: من تريد بعده؟ فقلت: فقلت: مل بي إلى الخطباء، فقد قضيت وطرا من الشعراء.فركضنا حينا طاعنين في مطلع الشمس، ولقينا فارسا أسرّ إلى زهير (...) فقال لي زهير: جمعت لك خطباء الجن بمرج دهمان (...) وانتهينا إلى المرج فإذا بناد عظيم، قد جمع كل زعيم، فصاح زهير: السلام على فرسان الكلام، فردوا وأشاروا بالنزول. | 115 |

[1] سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب(دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 1999، ص:255.

| | | |
|---|---|---|
| 5 | فقال الشيخ (...) ولو امتد به طلق الكلام، وجرت أفراسه في ميدان البيان، لصلّى كودنه، وكلّ برثنه. | 117 |
| 6 | فقلت لزهير: من فاتك بن الصقعب(...) قلت له: فهلا عرفتني شانه منذ حين؟(...) وقمت فجلست إليه جلسة المعظم له. فاستدار نحوي(...) فقلت: جد أرضنا، أعزك الله، بسحابك، وأمطرنا بعيون آدابك، قال: سل عما شئت.قلت: أي معنى سبقك إلىالإحسان فيه غيرك، فوجدته حين رمته صعبا عليك إلا انك نفذت فيه؟ قال: معنى قول الكندي(...) قلت: أعزك الله، هو من العقم. ألا ترى عمر بن أبي ربيعة(...) حين رام الدنو منه والإلمامبه، كيف افتضح (...) قال: صدقت، أنه أساء قسمة البيت(...) ومازلت مقدما لهذا المعنى رِجلا، ومؤخرا عنه أخرى، حتى مررت بشيخ يعلم بنيا له صناعة الشعر(...) فقال لي فاتك بن الصقعب: فهل جاذبت أنتأحدا من الفحول؟ قلت: نعم، قول أبي الطيب(...) قال لي: بماذا؟ قلت: بقولي(...) فقال: (...) هل غير هذا؟ فقلت: وقوله أيضا(...) قال: بماذا؟ قلت: بقولي(...). | 134 - 135 |
| 7 | وكانت في البركة بقربنا إوزة بيضاء شهلاء(...) فصاحت بالبغلة: لقد حكمتم بالهوى، ورضيتم من حاكمكم بغير الرضا. فقلت لزهير: ما شأنها. قال:هي تابعة شيخ من مشيختكم، تسمى العاقلة، وتكنى أمّ خفيف وهي ذات حظ من الأدب، فاستعدّ لها. فقلت: أيتها الإوزة الجميلة(...) أيحسن(...) مقابلة الضيف بمثل هذا الكلام، وتلقي الطارئ الغريب بشبه هذا المقال؟(...) فدخلهاالعجب من كلامي، ثم ترفعت وقد اعترتها خفة شديدة في مائها، فمرة سابحة، ومرة طائرة(...) ثم سكنت(...) وقالت: أيها الغار المغرور، كيف تحكم في الفروع وأنت لا تحكم الأصول؟ ما الذي تحسن؟ قلت: ارتجال شعر، واقتضاب خطبة(...) قالت: ليس عن هذا أسالك. قلت: ولا بغير هذا أجاوبك. | 149 إلى 152 |

يعمل الاستباق في النص السردي على تلبية حاجة ملحة في الحكي، وهي الحركة عبر خلخلة النظام الزمني للأحداث المقدمة، وينزع إلى "نبذ التسلسل الخطي للمتواليات الحكائية، ومناهضة كل ما له صلة بالتتابع والرتابة في السرد"[1].

ضمن هذا الإطار، انبرى ابن شُهيد إلى تكسير الزمن بالقفز على الأزمنة، واستشراف أحداث سابقة لأوان حدوثها لتغير نمط السّرد، وهذا ما حدث في المقاطع السردية المدونة في الجدول السابق.

نبحث في هذه المقاطع السردية، فنرى في المقطع الأول منها تغييبا تاما للماضي ليحل محله الأمر الدال على طلب حسن الاستماع والإنصات في المستقبل، وهنا فتح أفاقا مستقبلية قامت بعقد قران واضح بين زمني الماضي والمستقبل.

ولنتعمق أكثر في اشتغال هذا الاستباق الذي يبدأ عندما عمد ابن شُهيد إلى مخاطبة صديقه أبي بكر بن حزم قائلا: "فأما وقد قلتها أبا بكر فأصخ أسمعك العجب العجاب"[2]، إنه تمهيد صريح من ابن شُهيد في بدء رسالته بمدخل متوجها فيه بالكلام إلى أبي بكر بن حزم الذي تساءل عن سر نبوغ صاحبنا قائلا له: "وكيف أوتي الحكم صبيا، وهزّ بجذع نخلة الكلام فاسّاقط عليه رطبا جنيا"[3]، بل مضى في استغرابه من قدرات ابن شُهيد في أن عدّ كلامه في النظم والنثر ليس في قدرة الإنس، وأنّ له تابعا وزابعا ينجدانه، وكلها أحداث تضمنت المزج بين الزمنين الحاضر والماضي، في رحلة البحث عن إجابة فتح بابها استشراف مستقبلي من ابن شُهيد رادا بقوله: "أصخ أسمعك العجب العجاب"[4]، إجابة مثلها فعل الأمر "أصخ" كدلالة على مسألة قادمة يتم وقوعها في المستقبل.

وهنا يأتي هذا الاستباق معلقا في انتظار إجابة ابن شُهيد الذي بدأ يسرد على صديقه قصة إلهامه، وذلك أنه كان يرثي حبيبا له مات، فارتج عليه القول أثناء الرثاء، وعجز عن إتمام ما هو بسببه من شعر، وإذا بجني اسمه زهير بن نمير يتصور له على هيئة فارس، ويلقنه تتمة الشعر حبّا في اصطفائه، ورغبة في مصاحبته، كما صاحب التوابع الشعراء، والكتّاب، ثم قرأ هذا الجنّي له أبياتا يستحضره بإنشادها متى أراد حضوره:

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:143.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:88.

[3] المصدر نفسه، ص:88.

[4] المصدر نفسه، ص:88.

والي زُهيرَ الحُبِّ يا عَزّ، إنه * إذا ذكَرَتْه الذّاكراتُ أتَاها
إذا جَرَتِ الأفواهُ يوماً بذِكرِها * يُخيَّلُ لي أنّي أُقبِّل فاها
فأغْشى ديارَ الذَّاكِرِين، وإن نَأتْ * أُجارِعُ مِن داري، هوىً لهَواها.[1]

ألا ترى معنا أن السارد استعمل تقنية الاستباق استعمالا يسرد من خلاله تفصيلات الأحداث التي ستجري في المستقبل، ومن ثم يسردها كما هي فيما بعد.

وبانتقاله إلى الآفاق المستقبلية مع زهير بن نمير محاورا له ومصطحبا إياه في رحلة يخوضان غمارها معا في محاولة افتكاك الجدارة الأدبية من فحول الشعراء وناثري المشرق، وهذا عندما امتطى زهير الجواد وراح "يَجتابُ الجوَّ فالجوَّ، ويقطَع الدَّوَّ فالدّوّ"[2].

ننتقل إلى استباق آخر لاح بواسطة تابع أبي تمام، متمثلا في نصيحة قدمها لابن شُهيد "إن كُنت ولابُدَّ قائلاً، فإذا دعتكَ نفسُك إلى القولِ فلا تكُدَّ قريحتَك، فإذا أكمَلتَ فَجَمامُ ثلاثةٍ لا أقَلَّ. ونقِحْ بعدَ ذلك"[3].

وهذا استشراف له أهمية في التمهيد ببداية رحلة نقدية يمارسها ابن شُهيد بإتقان حسب رأي تابع أبي تمام، ثم الكشف عن شخصية ناقدة لها مستقبل وافر في مجال النقد.

إذن، سنتعرف على شخصية ابن شُهيد الناقد، وكنّا قبلا تعرفنا عليه شاعرا وناثرا، وهذا ما جعل تابع أبي تمام يتنبأ له بمستقبل آخر في مجال النقد، وفهم هذا من خلال أحاديثه ومناقشاته التي تعد على جانب كبير من الأهمية في النقد الأدبي.

هذا التنبؤ المستقبلي الذي يبدو فيه ابن شُهيد متحدثا بلسان أبي تمام "متقمصا شخصيته كما يفعل عادة مع تابعة كل شاعر يقابله"[4]. وهنا سنفتح الباب لمعرفة حقيقة هذا الاستشراف الذي قد يكون "حقيقيا فيتحقق، أو كاذبا فيخيب ظنّ القارئ".[5]

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع ، ص:90.

[2] المصدر نفسه، ص:91.

[3] المصدر نفسه، ص:101.

[4] عبد الله سالم المعطاني: ابن شُهيد وجهوده في النقد الأدبي، منشأة المعارف، مصر، دط، دت، ص:82.

[5] نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 1429هـ – 2008م، ص:71.

ففي الاستباق المقدم لاحت مفارقة يندهش لها المتلقي، فظاهر الجملة وصية قدمها صاحب أبي تمام لابن شُهيد قاصدا بها، النصح والإرشاد؛ وإن هذا يدفع المتلقي إلى عدم حمل "الألفاظ إلى غير تلك الأغراض المتوخاة منها".[1]

وإننا نفسر هذه المفارقة بإعادة قراءة الآراء النقدية التي يتبناها ابن شُهيد نفسه، فهو يتبنى نظرية الطبع، وموقفه يحدده النص الآتي: "وإنما يتبين تقصير المقصّر، وفضل السابق المبرز، إذا اصطكت الركب، وازدحمت الحلق، واستعجل المقال، ولم توجد فسحة لفكرة، ولا أمكنت نظرة لرويّة، أو في مجالس الملوك عند أنسها وراحتها، فإنه يقع فيها، ويجري لديها، ما لا ينفع له الاستعداد، ولا ينفذ فيه غير الطبع والغريزة المتدفقة. فترى الجواد السابق إذ ذاك متشوفا بأذنه باحثا لكديد الإحسان بيده، طامح النظر، صهصلق الصهيل، وأهل الصنعة خرس لا يسمع لهم جرس، ولا شيء عندهم غير حسو الكأس، وشم الآس، وتنفس الصعداء، وقد اصفرت ألوانهم، وقلصت شفاههم كأنهم من رجال عذرة"[2].

فهنا يؤيد ابن شُهيد الطبع أو ما يسمى بشعر الارتجال، وخاصة في "المواقف التي تصطك فيها الركب، وتزدحم الناس لرؤية المغلوب من الغالب في هذه المناقشات؛ لأن الموقف لا يسمح بالترويّ والنظر، وقد فهم ابن شُهيد الطبع هنا كما فهمه الجاهليون؛ وهو الاستعداد الفطري دون إعادة النظر".[3]

انطلاقا من هذا الفهم، فإننا نجد أنفسنا إزاء نص يثبت حقيقة تصور ابن شُهيد للطبع، وفي جملتنا السابقة على لسان أبي تمام نجده متعارضا مع تأييده للطبع، بل هو من أنار الصنعة، مما جعل بعض النقاد يتهمه بالتناقض والتذبذب.

ومثل هذا التذبذب جعلنا نحن القراء أو جمهور المتلقين ننظر في أمر هذا الاستشراف، وبالتالي في شخصية ابن شُهيد النقدية التي تتبنى الطبع، ويخيب ظننا في حثه الشعراء والأدباء على الصنعة في الكلام، وتحريضهم على قواعد الصنعة، والزخرف اللفظي.

---

[1] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، ص: 1030.

[2] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1417هـ – 1997م، ص:188 – 189.

[3] عبد الله سالم المعطاني: ابن شُهيد وجهوده في النقد الأدبي، ص:81.

إذن، إن هذا الاستشراف يقدم وجهه نظر ابن شُهيد في الصنعة الأدبية، وحديثه على لسان أبي تمام يثبت رغبة دفينة تجعله يحتاج إلى الطبع، وفي الوقت نفسه يدفع إلى الصنعة في مكانها المناسب شرط أن تكون "صنعة معتدلة لا تخرج عن الحدود الطبيعية لها"[1].

الظاهر في مقطعنا الاستباقي أن ابن شُهيد يقدم بصراحة الخطوات التي سيأتي سردها فيما بعد بصورة تفصيلية، خطوات تمهد الطريق للبادئ في ميدان القول: ألا يكدّ قريحته ويجهدها إذا كان في حاجة إلى القول، ثم عليه بالتنقيح وإعادة القراءة مدة ثلاثة أيام فقط، وهي كافية للإتيان بقول أدبي يُقدم للعامة.

وننتقل إلى استباق آخر ينحو منحى آخر يختلف عن المثالين المتقدمين؛ إنه استباق على شكل تنبؤ وتوقع ذلك أن الشخصية الساردة كانت تحلم بمستقبل واعد يغير من مكانتها الأدبية. يستشرف ابن شُهيد المستقبل، ويأمل أن يصبح أديبا أندلسيا قادما من قرطبة الجمال والأدب، لعلّه يمثلها أحسن مثال، ويرى العيش كل العيش في حياة أدبية ناجحة تجمع بين النظم والنثر والنقد، وهذا بالاعتراف تابع أبي الطيب: "إن امتد به طلق العمر، فلا بدّ أن ينفث بدرر، وما أراه إلا سيحتضر، بين قريحة كالجمر، وهمة تضع أخمصه على مفرق البدر"[2].

هذا الاستشراف يقطع زمن الحاضر للدخول في زمن المستقبل، نعم إنّه حاضر يحدثنا فيه ابن شُهيد عن رغبته في إثبات تفوقه والسخرية من خصومه والنيل منهم كما نالوا منه وعابوا عليه قدرته على الإبداع، وبالتالي يقفز نحو المستقبل في محاولة البحث عن طرق يواجههم بها، ويبرء ذمته من "التّهم التي وجهت له، والإشاعات التي أطلقها خصومه ناكرين مكانته الأدبية، ومهاجمتهم والنيل منهم"[3].

كل هذه الأفكار المستقبلية تنبأ بها هو نفسه، لإحساسه بالتميز والمقدرة على الوصول والارتقاء والرد بالمثل، لكن تنبؤ أبي الطيب كان أكثر قوة في إثبات الذات عندما وضعه في مرتبة عالية، وكأن لسان حاله يراه قمرا وبدرا في السماء لا يستطيع أن يصله أحد، أو يضاهيه.

---

[1] عبد الله سالم المعطاني: ابن شُهيد وجهوده في النقد الأدبي، ص:82.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:114.

[3] بوشعيب الساوري: النص والسياق (ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:29.

لا يجب أن ننسى أن أمنية تابعة أبي الطيب، نفسها أمنية ابن شُهيد، أليس هو المتحدث على لسان توابعه، نعم إنّه يتمنى "القضاء على ذلك التهميش، وإثبات تفوقه، محاولا إرضاء غروره وزهوه، باحثا عن سلطة أو مؤسسة أدبية تمنحه الاعتراف، فكان له ذلك عبر استحضار توابع الشعراء والأدباء القدامى المشهود لهم بالتميز في تاريخ الأدب العربي"[1].

وبمواصلتنا قراءة المقطع السردي نصل إلى نهايته، إنه قول تابع أبي الطيب – بعد أن تنبأ لابن شُهيد بمكانة عالية تصل حد البدر في عليائه– "فاستضحك إليّ وقال: اذهب فقد أجزتك بهذه النكتة: فقبلت على رأسه وانصرفنا"[2].

يقدم لنا السارد في هذا المقطع الأخير مكافأة معنوية أخيرة قدمها له تابع أبي الطيب ليمرر منها "مواقفه وحكمه على ذاته وإبراز تفوقها الشعري"[3]، وليختتم هذه المكافأة المعنوية بشهادة "إثبات تفوق ابن شُهيد شعريا، عبر العبارة؛ أنت مجاز، أو اذهب فقد أجزتك"[4].

نواصل بحثنا عن الاستشرافات الزمنية في رسالتنا، حيث نتوقف عند المقطع رقم (04)، وفيه يقول ابن شُهيد: "فقال لي زهير: من تريد بعده؟ فقلت: مل بي إلى الخطباء، فقد قضيت وطرا من الشعراء. فركضنا حينا طاعنين في مطلع الشمس، ولقينا فارسا أسرّ إلى زهير (...) فقال لي زهير: جمعت لك خطباء الجن بمرج دهمان (...) وانتهينا إلى المرج فإذا بناد عظيم، قد جمع كل زعيم، فصاح زهير: السلام على فرسان الكلام، فردوا وأشاروا بالنزول"[5]، وهنا يحكى أن زهيرا سار به إلى هؤلاء التوابع، وقد اجتمعوا للمذاكرة ببعض المروج، وفيهم تابعة الجاحظ وتابعة عبد الحميد.

---

[1] بوشعيب الساوري: النص والسياق (ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:51.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:114.

[3] بوشعيب الساوري: النص والسياق (ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:51.

[4] المرجع نفسه، ص:51.

[5] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:115.

إنها زيارة مستقبلية سيطبق عليها نوع من الاستباق المسمى"الاستباق كإعلان"، الذي هو: "الإعلان صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[1]، وهذا يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ؛ لأنه سيحدث حتمًا.

بمعنى أن هذا الاستشراف أخذ شكلا من أشكال الانتظار والترقب لدى القارئ الذي سيجد المتعة من معرفة ما سيحصل في هذه الزيارة.

يعلن زهير بن نمير رفقة سيده ابن شُهيد رحلة عجائبية لا تقل متعة عن رحلته السابقة إلى عالم الشعراء، فالآن هناك رحلة عجائبية تسمى برحلة إلى عالم الخطباء – الناثرين – يقودها زهير بامتياز عبر تعريفه بشخصيات هذا العالم.

وبهذه الطريقة من المتعة يبقى القارئ – المتلقي – دائما في حالة انتظار وتساؤل عن مضمون هذه الرحلة، وما جرى فيها من حوارات.

وهكذا، فإننا سنتابع رحلة ابن شُهيد إلى الناثرين الذين ذاع صيتهم في دنيا النثر العربي، وهم تابعة الجاحظ، وتابعة عبد الحميد، والإفليلي وبديع الزمان الهمذاني، ويمكن أن نسوق – باختصار– فحواها بدءا بصاحب الجاحظ "الذي شهد له، ولكنه أخذ عليه كلفه بالسجع، وقد دافع ابن شُهيد عن نفسه، بما حمل صاحب عبد الحميد على التدخل في النقاش وكان يتهم ابن شُهيد أيضا، ولكن ابن شُهيد ناظره وصمد له، حتى رضى عنه الصاحبان، وسألاه أن يقرأ لهما بعض رسائله؛ فلما قرأ استحسنا كتابته وتبسطا له. وهنا شكا لهما حساده من الأندلسيين؛ حتى وصل إلى أبي القاسم الإفليلي، وكان لغويا يكثر من نقد ابن شُهيد – فناديا تابعته، فتصدى لابن شُهيد بالنقد والتجريح، ولكن ابن شُهيد أخرسه وأبطل كل أقواله. ثم تدخل صاحب بديع الزمان، فعارضه ابن شُهيد بقطعة له في وصف الماء، فأفحمه وأخجله، وحينئذ أجازه صاحبا الجاحظ وعبد الحميد، وأقرّ بتفوّقه.[2]

على هذه الأرضية الحوارية تواصل الحكي، وتوالت الأحداث، وتحقق جرم السارد بتحقق الاستباق، وما أثبت ذلك، حكي ابن شُهيد – نفسه – لهذا السياق الحكائي "فقال لي زهير: جمعت لك خطباء الجن بمرج دهمان (...) وانتهينا إلى المرج فإذا بناد عظيم، قد جمع كل زعيم، فصاح زهير: السلام على فرسان الكلام، فردوا وأشاروا بالنزول"[3]، وهنا جزم

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص:137.

[2] أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص: 379.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:115.

تحقق الاستباق، بل أثبت حدوثه في مسار الحكي؛ لأن السارد لم يلمح إلى وجود رحلة في رسالته، بل أثبت بشكل مباشر تفاصيل تلك الرحلة، وحواراته فيها.

ودون أن نذهب بعيدا، ننتقل إلى استشراف آخر، وهذه المرة يجسد حوارا يتوقع حدوثه بيت تابع عبد الحميد الكاتب، وابن شُهيد، إذ يقول النص في هذا المجال واصفا نتيجة هذا الحوار – وبالتالي الاستباق– "فقال الشيخ (...) ولو امتدّ به طلق الكلام، وجرت أفراسه في ميدان البيان، لصلّى كودنه وكلّ بُرثُنَه".[1]

يتضح من هذا الاستشراف أن صاحب عبد الحميد الكاتب جد متفائل بمستقبل ابن شُهيد النثري، فاتحا المجال لتنبؤ يقوده تأكد تام من الملكة الأدبية التي يملكها ابن شُهيد، وأنه سيصبح ذا شأن كبير في الكتابة النثرية فيبدع فيها مضامين وجماليات شتى تجعل النثر الأندلسي يظهر قسيما للنثر العربي في المشرق راغبا في منافسته.

على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الشخصية الأندلسية كانت تؤسس حركتها المعرفية على الأصول المشرقية، بل تنسج على منوالها، وتسير على نهجها، إلى أن بدأت النهضة المعرفية – الأدبية بخاصة – "منذ القرن الرابع وعهد عبد الرحمان الناصر، وابنه الحَكَم، ذلك العهد الذي أُلف فيه كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، وأُملي فيه كتاب الأمالي، أملاه أبو علي القالي في قرطبة، ومنذ ذلك العهد المزدهر أخذت الأندلس تشعر بشخصيتها وتحاول أن تصور هذه الشخصية في آثارها، ونماذجها الأدبية".[2]

أما صاحبنا ابن شُهيد الذي: شُهد له بالتفوق والبروز في النثر الأندلسي، وهكذا يصدق تنبؤ صاحب عبد الحميد الكاتب، وأصبح ابن شُهيد ذا حضور متميّز في صفوف رواد النثر الفني في الأدب العربي، "فرسائله التي حوتها دفتا الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة للشنتريني، تشير إلى ما تتمتع به شخصية هذا الرجل من أهمية أدبية وفنية تعبيرية، وما لها من قدرة إبداعية نثرية (...) لا تقتصر على عصره، بل تتوارثها الأجيال عبر العصور المختلفة، فتتناقل ما تحمله تلك الكتابات النثرية من أسس فنية، وجماليات أسلوبية، وصور خيالية متفردة، ومخترعة أحيانا".[3]

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:117.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص:320.

[3] مشاعل بنت عبد الله بن عوض باقازي: مستويات الأداء البلاغي في أدب ابن شُهيد الأندلسي، ص:17.

وإذن، لم يتم التنبؤ بما سيحدث مستقبلا في حياة ابن شُهيد الأدبية بشهادة التابعة أبي هبيرة وحده، بل هناك آراء تاريخية كثيرة تشيد بقدرة ابن شُهيد الأدبية في الأخذ بفنية الكتابة النثرية، فهذا شوقي ضيف يراه على جانب كبير من الأدب "فقد كان شاعرا كبيرا كما كان كاتبا كبيرا أيضا، ويدل ما روي عنه من آثار أنّ نثره كان أكبر من شعره، وقد شهد له النقاد بمقدرته وتفوقه"[1].

وقبله كتب عنه صاحب الذخيرة فقال: 'كان أبو عامر شيخ الحضرة العظمى وفتاها، ومبدأ الغاية القصوى ومنتهاها، وينبوع آياتها، ومادة حياتها، وحقيقة ذاتها، وابن ساستها وأساتها، ومعنى أسمائها ومسمياتها، نادرة الفلك الدّوار، وأعجوبة اللّيل والنهار، إن هزل فسجع الحمام، أو جدّ فزئير الأسد الضرغام، نظم كما استق الدّر على النّحور ونثر كما خُلِط المسك بالكافور، إلى نوادر كأطراف القنا الأملود، تشق القلوب قبل الجلود، وجواب يجري مجرى النفس، ويسبق رجع الطرف المتخلس"[2].

وبعد، لنا التدليل مع صاحب عبد الحميد الكاتب أن صاحبنا – ابن شُهيد – أهل أن يطول شأنه في ميدان النثر، فواضح أنه طلق الكلام، لو أبدع لكان في المراتب الأولى أمام رواد النثر في الأدب العربي، بل لن يشق له غبار، ولن يبلغه أحد، فما يقدمه يقطع الطريق أمام منافسيه في بلوغ مرتبته، والوصول إلى مستوى ما يبدع ويكتب.

وعلى كل، إننا نخلص إلى القول: إن هذا التنبؤ الأخير، وما ورد قبله من نماذج غدا زمنا مطلقا مفتوحا ومستقبلا في الوقت ذاته، وانفتاحه يكون بإلغاء المسافات والحدود الفاصلة بين الحاضر والماضي والمستقبل، وبالتالي متحررا من حدودية الماضي أو المضارع، راحلا نحو المستقبل المفتوح.

أما الاستشراف السادس (06) السابق ذكر محتواه في الجدول المتمثل، يأخذ بعدا نقديا من خلال وروده في سياق المجلس النقدي الذي حضره ابن شُهيد رفقة تابعه زهير بن نمير، وفيه كان حديث الحاضرين يدور حول تناول الشعراء لمعنى واحد، وأخذ بعضهم من بعض في ذلك، وكيف يتفوق اللاحق على السابق أو يقصر دونه".[3]

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص:321– 322.

[2] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان، دط، 1979، م:01، ق:01 ، ص:191– 192.

[3] شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، ص:58.

وفيما يبدو لنا، فإن هذا الاستباق من أهم الفوائد التي سيحققها، كمكون سردي، التمهيد لأحداث سيجري سردها لاحقاً، وهدفها إعداد القارئ لتقبل ما سيجري من تغيرات، وأحداث مفاجئة له، أو ظهور شخصيات جديدة على مسرح الأحداث وكلها تفيد الوقوع في المستقبل الذي يدخل في باب الغيب والمحجوب.

إن الانفتاح على المستقبل يقدم نوعا من الدخول في المجهول والآتي، وهذا ما عبّر عنه التمهيد الافتتاحية الوارد في سياق إعجاب ابن شُهيد بالتابع فاتك بن الصقعب الذي انتزع إعجاب الآخرين به، فطلبمنه: الإتيان بكلام لا يستطيع أحد الإتيان به، فإمكاناته القصوى في القول الشعري نادرة، ومسالكه في النظم معجزة.

ودلالة التمهيد الأول تنتهي عند بداية التمهيد الثاني الذي به نُفذ الطلب، وراح التابع فاتك يمتع الحاضرين ببدائعه الأدبية التي تشهد على موهبته الفياضة من جهة، وعلى قدرته مجابهة قمم الشعراء من جهة أخرى.

وإذا انتقلنا إلى التمهيد الثالث وجدناه يكشف ثقة التابع بنفسه حتى إنه يطلب من الحاضرين – ومن ابن شُهيد خاصة – أن يسألوه، فهو لا يجد حرجا في الإجابة.

إذن، تضمن التمهيد معنى الدخول في الإجابة؛ لأنه يريد أن يُسأل، لتأتي حالة انتظار، يُترقب من خلالها إمكانية تحقق هذه الرغبة، وزمانها، وقد أنهى هذه الحالة بعد أن أثبت حسن صناعته الشعرية، مقدما لهم طرق الصناعة الشعرية، وسبل المعارضة الشعرية والمحاكاة، ثم مبيحا مبدأ أخذ الشاعر عن غيره، شرط الزيادة أو التحوير، وقد وضع معيارا للأخذ أجراه على لسان شيخ من الجن يعلم صناعة الشعر، فحواه: "إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تركيبه، وأرّق حاشيته فاضرب عنه جملة. وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض التي تقدّم إليها ذلك المحسن، لتنشط طبيعتك، وتقوي منّتك"[1].

فالملاحظ في دلالة السياق الحكائي الأخير أن التابع فاتك بن الصقعب يقدم نصيحته على أمل تحققها في القريب القادر، وهنا تُطرح أمامنا التمهيدات وكلها تتوالى تصاعديا، بدءا من وجوب تحسين تركيب الكلام إذا سبقك غيرك له، ثم تهذيبه بأبلغ الصور والمعاني، وانتهاء اضربْ صفحا عن ذاك المعنى السابق، وآتِ بمعنى جديد من إنتاجك.

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:135.

وبهذا استوعبت التمهيدات السردية المقدمة رغبة التابع فاتك في تعليم ونصح ابن شُهيد الذي يراه ذا شأو كبير في الجانب النقدي كذلك – إلى جانب المجالين النثري والشعري –.

ولما تواصل الحكي، وتتالت الأحداث، تحقق نصح الناقد بن الصقعب، وذلك أن ابن شُهيد استوعب نصيحته، وذهب مطبقا لها، فراح يستعرض عليه مجموعة من لأشعار التي أخذ عنها، وغيّر فيها.

وعلى أي حال، فإننا نستطيع القول إن فاتك بن الصقعب – على لسان ابن شُهيد الذي يصرّ على التخفي وراء شخوصه المخترعة فينطقها بآرائه – استطاع أن يقدم سياقات حكائية تحتوي أحداثا سيحتويها الحكي في المستقبل، وهذا من شأنه، أن يجعل المتلقي متتبعا، ومهتما بالمعطى الذي يقترحه، مما يحفزه على تتبع مسار الحكي، ليعرف هل سيصبح ابن شُهيد ذا مكانة أدبية في المستقبل؟ وهذا ما حدث فعلا، وذلك أنه أنتج رسالة أدبية جامعة بين فنون ثلاثة: شعر– نثر– نقد وأثبتت امتلاكه خيالا خصبا يبتكر ويجدد في هذه الفنون، والألوان الكلامية. وهنا، تتحقق الإجابة عن المحكي الاستباقي، وتتبدد الحيرة التي لازمت المتلقي.

ولعلّ النموذج السابع الذي سنقدمه، يواصل اتخاذ صيغة التطلع الذي تقوم به الشخصيات لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال، ومعانقة المجهول، واستشراف آفاقه.

يمكن اعتبار هذا المقطع السردي بمثابة دعوة لاستقبال ما سيأتي قوله، وبالفعل إنّ ابن شُهيد تعرف على شخصية الإوزة، وما تملكه من حظ في الأدب، والآن يتطلع مستعدا لمجابهتها، والوقوف أمامها منافسا بارزا ذا حظ موفور في الأدب والمعرفة.

من خلال العبارة الحكائية ذات الإيحاء الزمني الدال على المستقبل، نكون قد تعرفنا مسبقا على التمهيد الموظّف فيها، فهو طلب الاستعداد، واستقبال ما سيأتي، وهنا نخرج لحالة من الانتظار والترقب المؤديان إلى خلق تكهنات لدينا في شخصية هذه الإوزة التي سعى ابن شُهيد كل السعي لاستقبالها.

إذن، في هذا المحكي المستبق يمهد السارد لمجموعة من الأحداث القادمة التي جمعت أبي عامر صاحب الرسالة مع إوزة جميلة فصيحة ناقدة نحوية لغوية، اسمها العاقلة

وكنيتها أم خفيف "تحمل على أبي عامر، وتتهمه بالهوى في حكمه على شعر دكين الحمار وغريمه البغل، وتدخل مع أبي عامر في مناظرات لغوية، وهو يهرب منها؛ لأنه يُحسن الشعر والخطابة أكثر من إحسانه النحو والغريب اللذين هما – على حدّ تعبير أم خفيف – أصل الكلام ومادة البيان".[1]

فدون أن نذهب بعيدا، فالتمهيد المقدم يوضح لنا إشكالية الاستشراف الممارس في هذا المقطع الحكائي، وينبغي أن نلاحظ هنا بأنّ ابن شهيد قد وجد طريقة يعبر بها إلى المستقبل الذي يريد استشرافه، فلم يجد من وسيلة غير صيغة "استعد لها"، التي اتخذها طريقا لتلمس ملامح ذلك الآتي من بعيد، وهنا استغل تدخل الإوزة في حواره مع البغلة، لتقدم رأيها في الحكم الذي قضى فيه ابن شُهيد قائلة له: "لقد حكمتم بالهوى، ورَضِيتم من حاكمكم بغير الرضا"[2]، فهذه العبارة تتضمن حكما استفز الإوزة، فبادرت بالاعتراض عليه "زاعمة أنه منحاز "حكم بالهوى"، وغير عادل "لا يفوز بالرضا".[3]

وهكذا، تبدأ المناظرة بينهما متخذة طابع التحدي مرة، والمراوغة والفرار مرة أخرى، وأبو عامر "يفرض نفسه على موضوع المحاورة، يقبل ما يتفق مع ملكاته، ويرفض ما لا يحسنه".[4]

ونستطيع الآن، أن نفهم أكثر الغاية التي حققتها صيغة "استعدّ لها" التي اتخذها ابن شُهيد وسيلة لاستطلاع الآتي، وكشف المخبوء، وإن مظهر تشكل هذه الغاية، يعود إلى الاستراتيجية التي ينطلق منها ابن شُهيد في تشكيل منظومة الحكي داخل هذا الجزء من الرسالة، والتي تنهض على إفحام الإوزة، فيذللها ناعتا إياها بالحمق والغباء وهو الذي طالما هام بالإوز هياما كبيرا، ودعا أصدقاءه لاقتنائه، وتفضيله على غيره من "العصافير، ولذّة الحمام، ونقار الدّيوك، ونطاح الكباش"[5].

وفي تتبعنا لسير منظومة الحكي المكونة لهذا المقطع الحكائي نجد ترحيبا من الإوزة، لما قاله ابن شُهيد، فقد شعرت بالزهو ونالها العجب، واستخفها الطرب لهذا المديح، "فبدلا

---

[1] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:675.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:150.

[3] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)، ص:10.

[4] مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:675.

[5] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:150.

من أن يعتريها الخجل، والحرج من هذا العتاب، نجدها تشدد النكير على أبي عامر، فتصفه بالغرور تارة، وبالجاهل الذي يحكم في الفروع، وهو لا يدري شيئا عن الأصول تارة أخرى، وأنه لا يحسن سوى قول الشعر، ونثر الخطب، ولا يعرف الأصول من النحو، والغريب، مادة البيان"[1].

وهكذا، حاولت الإوزة استدراج ابن شُهيد إلى جدل عقيم أراد به رمي علماء اللغة بالجهالة والحمق؛ لأنهم يستنقصون من قيمة الأدباء الذين ينتصر لهم أبي عامر، ناعتا إياهم بأهل البيان.

ويتضح من كل هذا موقف ابن شُهيد من بعض شيوخ اللغة والنحو الذين "تحاملوا عليه دون جريرة، وقد عاب عليهم ضيق الأفق، ونقص التجربة، والنظرة الأحادية للأمور، ورماهم بالغباء والحمق"[2].

يمضي ابن شُهيد نحو إنهاء الحوار الذي جمعه بالإوزة داعيا إياها بأن تبحث من خلال عقل التجربة عمن هو أحمق من الإوز والحبارى، وإن هي وجدت إجابة لسؤاله حينها يكون لها الحق في محادثته ومناقشته.

فالبطل – ابن شُهيد – قد وجد ضالته في العبور إلى المستقبل الذي يريد استشرافه، من خلال صيغة "استعدّ" التي اتخذها طريقا لتلمس ملامح ذلك الآتي من بعيد، واستباق حضوره. بالفعل تأكد الجواب، ومن خلاله تتأكد فراسة ابن شُهيد، ويتحول استشرافه، إلى واقع ملموس يشهد بأنه قد حقق غايته، واستعد للإوزة واستعدت له، ودار بينهما حوار وجدال حسمت فيه قضايا عدّة، وتحققت مآرب كثيرة لديه بخاصة.

بمعنى آخر؛ إنه مقطع يتوقع فيه السارد ما سيحدث بينه وبين الإوزة من حوارات، بل إنّ كل ما يحكيه في هذا المقطع السردي من أحداث وحوارات يدخل في باب المتوقع والمتخيل، حيث إنه يطلق العنان لخياله ليستشرف المجهول، ويتوقع أحداثا على سبيل الافتراض.

وبهذا، إن هذا النوع من المفارقات الزمنية، تميز بقلة حيزه النصي الذي استحوذ عليه من مساحة الحكي، إلا أنه عبر عن حاجة السارد من استعماله، فالاستباق تقنية تحسن

---

[1] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)،ص:10.

[2] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:224.

التحريف الزمني وتكسير تراتبيته، لإعادة تشكيله برؤى متقدمة لم يتمكن الماضي، أو الحاضر من احتوائها، فالسارد أحيانا يجد أن مقتضيات الحكاية تلح عليه أن يقحم أحداثا مستقبلية جديدة "يَضيق الماضي والحاضر على احتوائها، فيلجأ إلى استغلال المستقبل، بكونه الزمن الأكثر رحابة، وقدرة على احتواء الأحداث التي يرغب السارد في إقحامها إلى منظومة الحكي، فهذا الانفتاح الزمني هو الذي يمنح الحكي نوعا من الحركة والحيوية"[1]، كما يمكن لهذا الاستباق أن يلج إلى المستقبل، من خلال "رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها"[2].

ومن الواضح أن ابن شُهيد لا يتناول الزمن المستقبلي بمنظور واحد، إنه يتنقل بين معانيه المختلفة، حيث يحضر التحريف الزمني مرة، والانفتاح والرحابة مرة ثانية، فضلا عن وجود الحركة والحيوية، وبالتالي استطاع رسم معالم وأهداف مستقبلية، والتنبؤ بغايات انتشرت في خارطة رسالته.

والآن، نود الانتقال للحديث عن آلية سردية أخرى سعت مؤسسة بنسبة خطابية متخيلة من خلال إنشاء أحاديث جمعت بين أناس من الواقع، وأناس ذو حضور خيالي، وهذا بغية إمتاع القارئ، وإيهامه بواقعية الأحاديث المسرودة.

مما لا شك فيه، إننا أمام آلية "الحوار" المتسمة بالسؤالية والجوابية بين السارد وتابعه مع شخصيات الرسالة.

**<u>ثانيا</u>: عجيب المشاهد الحوارية:**

يظهر الحوار في التوابع والزوابع بشكل بارز، مخففا من رتابة السرد من جهة، وموهما القارئ بواقعية الأحداث من جهة أخرى.

وإننا نشدد بداية في هذا السياق على أننا سنشتغل على الحوار الخارجي، دون إعارة اهتمام للحوار الداخلي (المونولوج)، على اعتبار أننا نشتغل على العجائبية داخل التوابع والزوابع، وإنّ هذه الأخيرة – العجائبية – تظهر بوضوح في الحوار الخارجي، وهذا عندما يدور الحوار بين شخصيات يستحيل وجودها، ويستحيل نطقها باعتبارها من الأموات.

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص:281.

[2] أحمد محمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس النشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص:38.

وعليه، سنتتبع المقاطع الحوارية الخارجية في الرسالة، على أمل التعرف القريب على الدوافع الحقيقية التي تُغلق مواقف الشخصيات، وتفسر انفعالاتها الذاتية إزاء التحديات المختلفة على امتداد الرسالة محل الدراسة، وقبل مقاربة الرسالة تبيح لنا الضرورة المنهجية الوقوف عند مصطلح الحوار الخارجي تعريفا، ولو بصورة سريعة.

يعد الحوار من أهم عناصر الأسلوب، وهو تبادل الأحاديث بين الشخصيات، بل يتطلب أكثر من طرف الإدارة حديث "متبادل بينهما، يظهر كل واحد موضوعه بجلاء، وبلغته الخاصة، وهذا حوار مباشر، واضح المعالم، حر المطرح"[1]. ويختص بنقل تدخلات الشخصيات كما هي في النص؛ أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية.[2]

والباحث لابد أن يتتبع الحوار في النص ليستطيع فتح مغاليق الشخصيات، ويعرف أفكارها، كونه عبارة عن "تركيز، وتفصيل للأحداث بكل دقائقها"[3]، ومن المنطقي أن هذا التفصيل يركز على الأحداث المهمة في السرد. ومن أهم وظائف هذه التقنية "كسر رتابة المنظم للأحداث، فتتقلص سطوته، وتقترب الشخوص من القراء دون وصاية سردية يمارسها الراوي على المروي له"[4]. ومن خلال الحوار يستطيع القارئ مشاهدة القصة "وكأنها مسرح عليه الشخصيات، وهي تتحرك"[5].

وفي الآتي بيان تطبيقي على رسالة "التوابع والزوابع" تنبني على أهمية الحوار في صياغة الحدث، وتوجيهه، وبلورة إيقاعه بحيث يتناسب مع واقعية حدوثه.

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، علم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2006، ص:178.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:166.

[3] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، سوريا، المغرب، دط، 1999، ص:168.

[4] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، ص:177.

[5] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984، ص:65.

فالحوار "يستثمر فرصة اللقاء بين الشخصيات، فينشأ بينها الحوار الذي يخرق رتابة السرد، ويجسد تلقائية الموقف، ويبرز مماثلا للواقع"[1] دون أن ننسى أنّ التوابع والزوابع خيالية الطابع، والأحداث.

وإنّه موزع على نطاق واسع في الرسالة، مما يجعل تفضيل حوار دون الآخر أمرا بالغ الصعوبة، نظرا لما يكتسبه كل واحد من أهمية في أداء وظيفة يرتضيها السّارد. مع العلم أننا سنختار فصل توابع الشعراء لدراسة تقنية الحوار العجيب فيه، وإسقاط بقية الفصول، ليس إهمالا أو تعنتا، لا لشيء بل لأن الحوارات نفسها في كل الفصول، فنحن نرى أنه ليس من الضروري تتبع كل الفصول، وبالتالي الحوارات لكي لا نقع في مشكلة الإعادة والتفسير.

وعليه، سوف نورد نماذج من قسم توابع الشعراء،علّنا نكشف الحلة التي اكتساها حوار الشخصيات بمظهرها الداخلي أو الخارجي، ثم البحث في مدى إسهامه في بناء الحدث ونموه، فضلا عن خلق التلاحم بين عناصر العمل السردي داخل التوابع والزوابع.

من هذا المنطلق، تقترح الجدول الآتي، ليقدم مزيدا من الإيضاح حول هذه البنية:

**جدول رقم (04): يوضح بنية الحوار لتوابع الفصل الأول**

| الحوار على مستوى الفصل الأول | على مستوى السرد |
|---|---|
| – قلت له: بأبي أنت ! من أنت؟ قال: أنا زهير بن نمير من أشجع الجن... | ص 190 |
| – قال: فمن تريد منهم؟ قلت: صاحب امرئ القيس ... فصاح: يا عتيبة بن نوفل ... فقال: حيّاك الله يا زهير، وحيّا صاحبك !قلت: هو هذا وأي جمرة يا عتيبة ! فقال لي: أنشد، فقلت: السيد أولى بالإنشاد. فتطامح طرفه ...وجعل ينشد ... – فقال لي زهير: من تريد بعد؟ قلت: صاحب طرفة... فصاح | ص196 |

[1] عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى، مصر، ط1، 2003، ص:68.

| | |
|---|---|
| به زهير: يا عنتر بن العجلان، حلّ بك زهير وصاحبه.<br>- قال: حياك الله أبا الخطّار ! فقال: أهكذا يعاد عن أبي الخطّار، ولا يخطر عليه؟... | |
| - فصاح زهير: يا عتاب بن حبناء، حلّ بك زهير وصاحبه...<br>فقال: حيّاك الله يا زهير وحيّا صاحبك... | ص198 |
| - فصاح: يا أبا الطبع !... فقال له زهير: إنك مؤتمنا، فقال: لا، صاحبك أشمخ مارنا من ذلك، لولا أنه ينقصه. قلت: أبا الطبع على رسلك، إنّ الرجال لا تكال بالقفزان. أنشدنا من شعرك، فأنشد... | ص 199و200 |
| - فصاح به زهير: حيّاك الله أبا الإحسان !فجاوب بجواب لا يُعقل لغلبة الخمر عليه.<br>- فحياه زهير، فأحسن الرد ناظرا من مقلة شوساء... | ص 201<br>ص 203 |

تمثل الخطاطة حوارات ابن شُهيد – الأولى – مع توابع الشعراء، و بما أن التوابع والزوابع خيالية محضة، فإن نقصد أن الحوارات التي تمت فيها كذلك خيالية؛ بمعنى أن ابن شُهيد حاور توابع تلك الشخصيات لا الشخصيات بذاتها، فهو لم يعد إلى العصور التي عاشوها وحاورهم فيها، وإنما أحضر شياطينهم، وأدى معهم حوارات عن طريق مشاهد حوارية آنية تمت في زمن الحاضر السردي، فحين يلتقي بتابعه – مرافقه – زهير بن نمير في حاضره السردي يدور بينهما حوار؛ مفاده أن يرحل به زائرا ديار الجن، راغبا في مناقشة شعراء وكتاب العربية، علّه يخرج ظافرا من كل هذه المجالس الأدبية.

من هنا، نبدأ، فمن مشاهد اللقاء في التوابع والزوابع ثمة حوار دائم بين ابن شُهيد، وتابعه زهير، وهذا اعتمادا على صيغتي الحوار "قال" و"قلت"، فمن ذلك قوله: "وقلت له: بأبي أنت !من أنت؟ قال: أنا زهير بن نمير من أشجع الجنّ، فقلت: وما الذي حداك إلى التصور لي؟ فقال: هوى فيك، ورغبة في اصطفائك. قلت: أهلا بك أيها الوجه الوضّاح، صادفت قلبا إليك مقلوبا، وهوى نحوك مجنوبا".[1]

[1] ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:89.

فيأتي المشهد الحواري، خير مشتمل على خاصيّة التفصيل التي "تمعّن في تقصي حرفية الحوار المتبادل بين الشخصيات"[1]، ويأتي ثانية ليعبر عن العلاقة الحميمية بين الراوي وتابعه الذي تمناه أن يكون إنسيا، فاختاره من قبيلة أشجع؛ لأنه يفضل صلة القرابة بين أشجع الجن، وأشجع الإنس، وهذا يؤكد اعتزاز ابن شُهيد بنفسه، وبنسبه، وليتحقق له مع التابع زهير ما لم يجده مع بني الإنس.

إذن، هو مشهد حواري غير حقيقي، تم بين ابن شُهيد وشخصية خيالية من الجن اسمه "زهير بن نمير"، وهنا يمكن العجب، فكيف لإنسي أن يحاور جنيا في الواقع، نرى الجواب ماثلا في قولنا: هذا أكيد من باب الخيال، والإبداع لا غير.

وتتأكد العجائبية من سؤال البطل، "وقد رأى أمامه كائنا فجأة: بأبي أنت! من أنت؟ إنما دهش من الإدهاش بالأشياء تحيط به. والسؤال في العمق هو طلب معرفة حقيقة ما يجري: أو واقع أم خيال الذي يحدث الآن. إن السؤال هنا إنما هو تردد وحيرة بين الواقعي الذي يعيشه السارد البطل، والعجائبي الخارق الطارئ والحادث. وصيغة السؤال تتضمن الحيرة ويختلط فيها الإعجاب والإدهاش والفجاءة وحتى الشك، ولا ينجلي كل هذا إلا بعد أن يكشف الجني عن هويته "[2]، معلنا قرابته للبطل السارد: "أنا زهير بن نمير من أشجع الجن".

وعليه، إن ابن شُهيد قد مهّد لرسالته بمدخل توجّه بالخطاب فيه إلى شخص كنّاه بـ"أبي بكر" تساءل قبلا عن سر نبوغ ابن شُهيد، طالبا منه أن يحكي له كيف تمّ هذا النبوغ والإلهام؟

ويأتي جواب ابن شُهيد في أنّه كان فتى غض العود، يبتسم للحياة، ويهوى مجالس الأدب، ويذكر "كيف تعلم ونبض له عرق الفهم، ثم ينتقل إلى خبر حبيب له مات، فأخذ في رثائه"[3].

هو إذن حزن شديد تملّك ابن شُهيد جعله يفكر في الاختلاء بنفسه، ثم رثاء محبوبته والاعتذار لها عمّا فرّط منه من هجر وجفا وما أن فرغ من رثائه وشرع في الاعتذار له حتى

---

[1] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2003، ص:228.

2 العياشي أبو الشتاء: المكونات الجمالية بين الرحلة الخيالية العربية والاسبانية، مطبعة الطوبيريس للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 2013، ص:382.

[3] ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:71 – 72.

انعقد لسانه، وأرتج عليه القول أثناء الاعتذار، وعجز عن إتمام ما هو بسبيله من شعر ابتدأه ببيت واحد فقط، يقول فيه:

وكنتُ مَلِلتُك لا عن قِلىً * ولا عنْ فسادٍ جَرى فِي ضَميري.[1]

وإذا بجني اسمه زهير بن نمير يتصور له على هيئة فارس، ملقنا إياه تتمة الشعر، وهو يقول: "أعجزا يا فتى الإنس؟ قلت: لا وأبيك، للكلام أحيان، وهذا شأن الإنسان ! قال لي: قل بعده:

كمِثْلِ مَلالِ الفتى للنعيم، * إذا دامَ فيه، وحالِ السُّرور".[2]

وهكذا، تواصل الحوار بينهما ليبدي زهير رغبة في اصطفاء ابن شُهيد، وحبا في مصاحبته، ويوافق ابن شُهيد بكل سرور، ثم وثب زهير بن نمير بفرسه فوق الجدار مختفيا عن ناظريه، "ومنذ ذلك الوقت صار ابن شهيد كلما ارتج عليه القول أنشد الأبيات فيتمثل له صاحبه الجني، فيعين قريحته، ويفك عقال لسانه، وينطق بالشعر أو بالنثر، حتى توطدت بينهما الصداقة وجمعتهما الألفة"[3].

عبر مدخل التوابع والزوابع دخلنا عالم اللامعقول والغرابة من خلال مقاطع حوارية تمت بين السارد وتابعه "زهير"، وفي هذه المقاطع قرأنا كل ما هو خارق ومتحدٍ لمنطق العقل، بتفجيره للمستحيل عبر مخرج وحيد نفذ به السارد؛ وهو المخرج العجائبي الذي يجمع بين الحقيقة والخيال، إذ لا يعقل أن يتحدث ابن شُّهيد الإنسي المعروف صاحب دراستنا مع جنيّ من عالم غير عالمنا نحن البشر.

وههنا تتضح الحيلة السردية التي لجأ إليها ابن شُهيد، في أن خاطب جنيا يكون ظلا لشخصيته، إذ يرافقه أينما توجه، وحيثما حلّ، فهو تابع خادم وضع خصيصا ليلبي رغبات ابن شُهيد، لا يملك زمام أي أمر، بل يسمع ثم ينفذ، وينصاع انصياعا كاملا لسيده.

وبالتالي، رغب في مصاحبة هذا الجني الذي وجد فيه حسن الصحبة، وأُلف العشرة، وهو الذي فرّ من بني البشر، وكان قد عانى حسدهم، وانتقاصهم لشعره وأدبه وأخلاقه.

---

[1] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:195.

[2] المصدر نفسه، ص:195.

[3] علي محمد سلامة: الأدب العربي في الأندلس (تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه)، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 1989، ص:495.

وبعد، يفهم من كل هذا، أنّ الحوار دار بين من مثّل البشر "ابن شُهيد"، ومن مثّل الجن "زهير بن نمير"، وهذا ما جعلنا نصنف حوارنا الخارجي بالعجائبي، كونه غير مقنع، كيف لإنسي أن يحاور جنيا، وكيف أن يتم بينهما كلام يُحكى فقط على لسان البشر، نعم إنه الخيال يفسح المجال للامعقول ليلغي حديث العقل والمنطق، ونحن نفسر كل هذا بنبوغ مميز أظهره ابن شُهيد من خلال إبرازه لقدراته التي يستطيع بها أن يتميز عن غيره، فهو – حسبه – أشاد عالما "للرغبة الذاتية التي لم تجد لها مكانا في الواقع، فسكنت الخيال"[1]، وبالتالي ساعدته في إثبات جدارته بالإجازة في محاكي المنظوم والمنثور، بل تركته مرات ينتصر على كل التوابع الذين حاورهم.

إن الحوارات في الرسالة تستوقفنا، وتدعونا لنتأمّل فيها، وفي غرابتها ومنها الأنموذج الحواري الثاني الذي يمكن اعتباره المنطلق من حوارات لابن شُهيد مع توابع الشعراء، فبعد أن "تأكدت الصحبة بين الأشجعي الإنسي والأشجعي الجني"[2] تذاكرا يوما أخبار الخطباء والشعراء، وأقرانهم من التوابع والزوابع باعتبار أنّ لكلّ منهم قرينا أو تابعا، وأبدى ابن شُهيد رغبته في لقاء من اتفق منهم، واستأذن زهير بن نمير شيخه فأذن له، وطلب منه زهير أن يحلّ على متن جواد سار بها كالطائر "يجتاب الجوّ فالجوّ، ويقطع الدوّ فالدوّ"[3]، حتى التمح ابن شُهيد أرضا لا كأرضنا، وشارف جوا كجونا، متفرع الشجر، عطر الزهر، فأخبره زهير بأنه حلّ أرض الجن، وسأله بمن يريد أن يبدأ اللقاء، فقال ابن شُهيد: "الخطباء أولى بالتقديم لكني إلى الشعراء أشوق"[4].

هنا يبدي ابن شُهيد رغبته في لقاء صاحب امرئ القيس، فأمال زهير العنان إلى واد من الأودية "ذي دوح تتكسر أشجاره، وتترنّم أطياره"[5]، وصاح بتابع امرئ القيس فظهر لهما فارس على فرس شقراء كأنها تلتهب.

وهنا، تبدأ المحاورة التي جمعت ابن شُهيد وتابعه، مع تابع امرئ القيس، الذي أبدى ترحابه بمُحاورِيه، ويظهر ذلك في بداية حديثه، حيث يقول: "حيّاك الله يا زهير، وحيّا

---

[1] عبد العزيز شبيل: البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ص:171.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:256.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:91.

[4] المصدر نفسه، ص:91.

[5] المصدر نفسه، ص:91.

صاحبك ! أهذا فتاهم؟"[1]، وتأتي الإجابة من زهير "هو هذا، وأيّ جمرة يا عتيبة"[2]، لتؤكد ذات ابن شُهيد، ولتعلي من قدره أمام عتيبة تابع امرئ القيس.

وهكذا، يسير الحوار نحو إيهام القارئ بواقعية ما يجري، فيشعر أنه أمام أحاديث حقيقية، وندرك هذا من خلال بداية الحوار مع تابع امرئ القيس الذي طلب من ابن شُهيد أن ينشد، وطلب الإنشاد – كما هو معروف – مقترن بالكائن الإنسي، لا الجن باعتبارها كائنات مجهولة، لكنّنا لا نستطيع النفي أن الله سبحانه وتعالى قد وهبها من الإمكانيات والقدرات ما لم يمنحها للبشر، فللجن قدرة على التشكل بأشكال الإنسان والحيوان، وهم كذلك يملكون قدرة عظيمة في سرعة الحركة والانتقال في الكون.

ومن هذا المنطلق القابل للتصديق بدأ التابع ينشد، وقبلها شعر بالنشوة، و"هذا ما حصل من خلال الحركات التي أبداها حتى إنّ المتلقي يخاله في زهوه وكبريائه يستعدّ لأمر عظيم"[3]، ليتبعه شعوره بالخيلاء من خلال الإيحاء الموجود في العبارة "فتطامح طرفة""[4]، ويلي تطامح الطرف اهتزاز العطف(واهتز عطفه) إشارة إلى هيبة الموقف، وتتحرك الصورة بين هذا وذاك إلى ضرب الفرس التي يجعلها تتحرك"[5]، وتنطلق بالتابع ليمثل أمام الجميع منشدا. ولنا أن نتابع حيثيات هذه المشاعر والحركات من التابع على لسان ابن شُهيد: "فقال لي: أنشد، فقلت: السيد أولى بالإنشاد. فتطامح طرفه، واهتزّ عطفه، وقبض عنان الشقراء وضربها بالسّوط، فسمت تحضر طولا عنّا، وكرّ فاستقبلنا بالصعدة هازا لها، ثم ركزها، وجعل ينشد"[6].

وعليه، فكل المشاعر والحركات النابعة من التابع حيوية حقيقية، تجعل القارئ المتلقي يتوهم حدوثها، بل يأتي على تصديقها.

إنّها صور تمزج الحقيقة باللاحقيقة، من خلال تقديم مغر اتبعه ابن شُهيد في بنائه لهذه الفقرة الإبداعية، إذ كشف التقديم الصوري عن مهارة ابن شُهيد في استخدامه داخل

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:92.

[2] المصدر نفسه، ص:92.

[3] نادر حقاني: تحليل نص من رسالة التوابع والزوابع(إجازة تابع امرئ القيس لابن شُهيد)، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003، ع:79، ص:103.

[4] المرجع نفسه، ص:103.

[5] المرجع نفسه، ص:103.

[6] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:92.

مكوناته، محاولا من خلاله تمرير فكرة واقعية الشخوص، فبدت كأنها شخوص طبيعية ذات حضور طبيعي.

ثم، ينبغي أن نتوقف هنا لحظة كي نتساءل عمّا إذا كانت هذه المظاهر والمشاعر والتصرفات حقيقية، وهنا تتولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارئ، كي ينشد ويتلبس التردد، والحيرة إزاء غرابة الصور أو الأفعال غير العادية، وجلّ هذه الحالات من خصائص العجائبي.

صحيح، إنها حيرة وشك مورسا من ابن شُهيد على نفسيّة المتلقي، وهذا من خلال إبراز ما هو فوق طبيعي، ونفي ما هو طبيعي.

وهذا، ما وقع فعلا من خلال ما قدمته تلك الصور والمظاهر والمشاعر التي عرضنا لها، فقمة الخيال الشُهيدي جعله يتفنن في إعادة بعث الحياة في نفس شخصياته، فيحضرون إلينا مكتسين الحلة الخاصة بحياة مفعمة بالحضور والمشاركة والواقعية.

وهكذا تسقط الأقنعة، وتتكشف الشخصيات، وتتحول إلى ذوات حقيقية ذات طبيعة أخرى غير التي كانت محددة لها في الرسالة.

وابن شُهيد لا يتوقف عند هذا الحد من الحوارات، فالملاحظ أنّها تتعدد وتتكاثر في الرسالة، إذ يجد الراوي "ابن شُهيد" متعة في محاورة شخصياته والإطالة معها، حتى إنّه لا يمل السؤال والجواب، بل إنّه يتولى هو ذاته محاورتها رفقة مرافقه زهير.

ونمضي مع ابن شُهيد، ولنتوقف معجبين بهذا المقطع السردي مع تابع طرفة، وهنا يبرز صوت زهير بن نمير مخاطبا ابن شُهيد "سيده" و"قائده"، "من تريد بعد"، فأجاب ابن شُهيد "صاحب طرفة" ونحن نتابع هذا السؤال والجواب لنجد زهير يصيح بالتابع قائلا له:

"يا عنتر بن العجلان، حلّ بك زهير وصاحبه".

وحتى نتبيّن حقيقة هذا الحوار، نستدعي حضور معلومة مفادها؛ أن غاية ابن شُهيد من هذا الحوار إيصال الكلام إلى المخاطب بأيسر السبل الممكنة، كما نرى من مضمونها الرامي مخاطبة ابن شُهيد شعراء حقيقيين، لهم وجودهم المادي والمعنوي في الواقع القديم.

من هذا المنطلق، يستدعي ابن شُهيد محاورة خيالية بينه ومرافقه وتابع طرفة بن العبد "عنتر بن العجلان"، فلنا أن نتخيل عودة الروح لطرفة بن العبد ولقاءه بابن شُهيد، وهكذا يجري معه حوارا مصرّا فيه على إثبات شاعريته مفاخرا مبارزا، هازما شيطان طرفة.

يلتقي بعنتر بن العجلان الفارس، الجميل الوجه، متوشحا سيفه، وهذه الصورة عالقة في ذهن ابن شُهيد انطلاقا مما تخيّله أو تأثر به من شعر هذا الشاعر.

ويبدأ الحوار السريع بينهما عندما يبدو عنتر بن العجلان مرحبا بابن شُهيد ومرافقه زهير، طالبا منه الإنشاد، فيرد ابن شُهيد "الزعيم أولى بالإنشاد"، وما أن سمع التابع هذا الرّد حتى بدأ بالإنشاد.

ولنا أن نميز منذ الوهلة الأولى من بداية الحوار عجبا سرديا وصفيا في أن ألحق ابن شُهيد مماثلة بين الشاعر وشيطانه، فهو يحمل التابع دائما صفات متبوعه الإنسي، فتابع طرفة شبيهه خِلقة وخُلقا.

ونتابع إنشادا شعريا من التابع لصاحبه طرفة:

لِسُعدى بِحِزّانِ الشُّريفِ طُلُولُ * تلوحُ، وأدْنى عَهدِهن مُحيلُ.

ونحن نعيش الواقعة الشعرية حتى يتوقف التابع مفسحا المجال لابن شُهيد قارئا معارضا له بقصيدة يبدؤها:

أمِنْ رَسمِ دارٍ بالعَقيق مُحِيلِ .......... ..........

ويتم الإنشاد بينهما، ليعلن تابع طرفة بن العبد إعجابه بما أبدعه ابن شُهيد من معان شعرية قائلا له: "لله أنت ! اذهب فإنّك مجاز".

وهكذا، نكتشف الوظيفة التي أداها هذا الحوار القصير بين الشاعرين ببساطة، إنّه عبّر عن فكرة الرسالة، ومضمونها العميق، وبذلك يكون الحوار مفتاحا مساعدا للوصول إليها؛ إنها رغبة ابن شُهيد في إثبات تفوقه في الحفظ والإنشاء، وبراعته في الكلام والصنعة.

إن تابع طرفة يلبس ثوب الواقعية، ويجسد دورا ماديا بارزا، ونحن في غمرة التتبع والتلقي نتوهم واقعيته، وننسى أننا نتتبع حدثا وحديثا خارقا للعادة، إذ إن الموازاة التي صمّمها ابن شُهيد لشخصيات توابعه جعلته يطابق بين حضورها الواقعي الحياتي، وبين حضورها الخيالي الإبداعي، وبالتالي عمل على انتقال الشخصية من دنيا الخيال و"الموت" إلى دنيا الحقيقة و"الحياة".

وهكذا، عندما نقرأ حوارا يدور بين شخصية أولى، ابن شُهيد، ونحن على دراية كاملة أنه بشر من دنيا الواقع، ثم شخصية ثانية تمثل "طرفة بن العبد" الشاعر الجاهلي الذي نتأكد من غيابه، وحضور شيطانه نائبا عنه.

كل هذه الحقائق تساعدنا في أن نجزم بغياب طرفة الشخص، وحضور "عنتر بن العجلان" التابع، ولنا حق التصور في حضور هذا التابع وخوضه حوارا واضحا حقيقيا مع ابن شُهيد، وتابعه، وقبلها تخيلناه: راكبا جميلا، يحمل سيفه وكله كبرياء وتحد في أن يخوض حوارا جادا مع ابن شُهيد.

وفعلا، إنه ينشد شعرا هو ناظمه وصاحبه، ثم نراه يتكلم مع ابن شُهيد طالبا منه الإنشاد ليسمعه بأذن تميز بعدها ما تسمع، وتصنفه في أي خانة نقدية هو، وهنا يكشف إنصاته وانتباهه عن صيحة أطلقها فور استماعه صيحة تنم عن إعجابه بما يسمع، وانبهاره بهذا الإنسي المبدع.

لقد استطاع ابن شُهيد – مرة أخرى- إقناعنا بواقعية الشخوص والحركات والأفعال الصادرة عنها، فهي تتكلم، وتنصت، وتصدر آراء. ويفترض أنّنا وضعنا القارئ أمام مزيج من الواقعي (ابن شُهيد الراوي) واللاواقعي (عنتر بن العجلان التابع الجنّي)، وهذا المزيج هو الذي يخلق المفارقة والتناقض، وهذا لا يعني أن هذا الحوار الذي تم بينهما مبني فقط من الفوق طبيعي، وإنّما يشكل ترسيمه طبيعية حقيقية.

وعليه، يمكننا أن نذهب إلى القول إنّ السارد مضى مقدما حواره ببداية واقعية من خلال الأحداث التي وقعت، فهو قاصد واديا فيه غيضة جميلة الأزهار والأشجار، بها عين معينة تسيل. لحد الآن تسير الأحداث بشكل طبيعي، ولا يوجد أي عنصر فوق طبيعي محير، لكن، فجأة، يخبرنا السارد بتدخل العنصر الفوق طبيعي في اللحظة التي بدأ ينادي مرافقه – زهير- على عنتر بن العجلان ليخوض معه حوارا، غاية نيل صاحبنا – ابن شُهيد- الإجازة، والاعتراف له بالسبق والإجادة.

ويواصل ابن شُهيد سرده لحواراته مع شياطين الشعراء، فبعد أن قضى وطره من تابع طرفة بن العبد، وتمّ له ما خطّط له، وأجازه تابعا امرئ القيس، وطرفة بن العبد هاهو يرحل صوب تابع قيس بن الخطيم، وبه يختم رحلته مع شعراء الجاهلية.

ويبدأ حوارا جديدا مع صاحب القنص، الفارس الشجاع قيس بن الخطيم، إنه حوار قصير مركز، ولنا أن نلاحظ اكتفاء ابن شُهيد بمحاورة تابعي امرئ القيس، وطرفة بن العبد من الجاهليين، ورغبته بالتطلع إلى الشعراء المجددين أمثال "أبي تمام" فركض هو ومرافقه زهير صوبه، لكن فارسا كأنه الأسد يعترض طريقهما، وهو في عدوه ذلك ينشد:

طَعنتُ ابن عبدِ القيسِ طعنةَ ثائرٍ * لَها نَفذُ، لولاَ الشَّعاعُ، أضاءَهَا.[1]

وهنا، يتساءل ابن شُهيد عن هوية، هذا الفارس، ليجيبه زهير "لا عليك، هذا أبو الخطار صاحب قيس بن الخطيم"[2]، فيخاف ابن شُهيد منه، ومن جرأته أكثر، خاصة أنهما لم يعرجا عليه، فقد يغضب هذا الأمر صاحب قيس بن الخطيم فلا يجيزه.

ويمكن أن نتأمل ما فعله زهير منقذا الموقف أن أخبره معرفتهما أنه صاحب قنص، فخافا أن يشغلاه.

وبعدما سمع تابع قيس بن الخطيم هذا العذر، طلب من الأشجعي "ابن شُهيد" أن ينشده من شعره، فأخذ ابن شُهيد ينشده قوله من قصيدة:

منازلهم تبكي إليك عفاءها.[3]

وعندما أكمل ابن شُهيد إنشاده أجازه تابع قيس بن الخطيم مبتسما، وهو يقول: "لنعم ما تخلّصت ! اذهب فقد أجزتك"[4].

يتضح من خلال هذه المحاورة المتخيلة تداخل الواقعي بالمتخيل- العجائبي، عندما يدور بين شخصيات يستحيل اجتماعها إلا في التوابع والزوابع.

فبهذا تحقق الحوار المستحيل في التوابع والزوابع، وتكلم الشاعر القنّاص قيس بن الخطيم المتوفي مع الحي الشاعر الأندلسي ابن شُهيد "الراوي"، والتبرير هو أنّ رسالة التوابع والزوابع عبارة عن رحلة متخيّلة، وفي الرحلات الخيالية يتحقق ما لا يمكن تحققه في الواقع.

فلا شك أن هذه المحاورة، تدل على تعجيب سردي مارسه الراوي في تقديم شخصياته، المفارقة له زمنيا، إنّه يجمع محاورا بينه وهو صاحب العصر الأندلسي المتأخر مع صاحب العصر الجاهلي المتقدم، ويترك لنا حيرة وإيهاما بواقعيته.

وبهذا التفسير تتمخّض الرؤية عن شخصية رئي (جني) يحمل سمات صاحبه في "دنيا الواقع؛ إذ نراه رئيا يتمتع بالشجاعة الجسمية والفكرية. وكما سلف الذكر أن "التابع اسمه

---

[1] قيس بن الخطيم: الديوان، ص:07.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:96.

[3] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:45.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:97.

أبو الخطار؛ أي رجل خطار بالرمح طعّان به، وهي صورة تقترب من الصورة الحقيقية لقيس الذي سيطر عليه حب الانتقام والثأر لوالده".[1]

نعم، إنها لعبة فنية سردية مارسها ابن شُهيد؛ وهي محاورة تابع في صورة إنسي، إذ أعطاه مقدرة عظيمة على هذه الممارسة.

ولنا أن نتخيل جنيا في هذه المحاورة؛ يركض لاحقا بابن شُهيد ومرافقه راغبا في معرفة إعراضهما عنه. ثم نراه يغضب ويلوم معاتبا "أهكذا يحاد عن أبي الخطار، ولا يخطر عليه؟".[2]

لننتقل لردة فعل أخرى قام بها؛ وهي توعده ابن شُهيد إن لم يحسن الإنشاد، فقال لي: "أنشدني يا أشجعي، وأقسم إنك إن لم تجد ليكونن يوم شر".[3]

وأخيرا ينهي المحاورة بحسن الاستماع من إنشاد ابن شُهيد، بل يبتسم له، قائلا: "لنعم ما تخلّصت به ! اذهب فقد أجزتك".[4]

وبعد، إذا أمعنا النظر في هذه التصرفات الصادرة عن التابع، استطعنا إدراك مدى بشريتها (إنسيتها)، فهي لازمة بالإنسان البشري الذي جبل عليها، ويقوم بها فطريا، وإذا صدرت عن جني فهذا هو المستحيل، وغير الممكن تقبله.

تلك هي صورة قيس بن الخطيم، جني التقى به محاورا قصد نيل إجازته، صورة زاهية بالحركة والحيوية، ناطقة بالواقع والتجلّي.

إذن، توفر في النص الحواري المقدم ظواهر لا تتورع على أن تسفر عن عجائبيتها في وضوح بيّن، حتى أنه لا يبدو واضحا كلام جني، ورغبته في النظم والتعليق، بل أكثر من هذا عندما يغضب ويلوم، ويقسم بالعقاب إن لم يوف طلبه.

نلاحظ تمرس ابن شُهيد في ممارسة هذا النمط السردي التعجيبي، فالنص الحواري الأخير انبثق غير عاد، ولا يمكن له أن يحدث في الواقع، أو لنقل: حدث انزياح عندما انتقل ابن شُهيد من عالم الواقع إلى عالم الخيال؛ أي هروب من عالم المعقول إلى عالم العجيب.

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:267.
[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:96.
[3] المصدر نفسه، ص:96.
[4] المصدرنفسه، ص:97.

وهو هروب مقصود من ابن شُهيد قصد به معالجة قضيته مع واقعه، فتمّ إغفال التمعّن في الإطار التعجيبي أكثر من أجل إبراز مشكل ابن شُهيد مع خصومه وحساده.

ثم يستدير ابن شُهيد لينقلنا إلى مجلس شعري مستضيفا شاعرا توسط قرنان غاية في الامتلاء، وعهدان من عهود الشعر: عهد الطبع، وعهد الصّنعة. ونقصد بالشاعر المعاصر لهذين القرنين؛ أبي تمام حبيب بن أوس الطائي.

سنقرا الحوار الذي دار بين ابن شُهيد وتابعه زهير مع رئي أبي تمام"عتاب بن حبناء"، ولك أن تستفتح الحوار بقراءة ما ورد في الرسالة، يتعلق الأمر بحلول ابن شُهيد وتابعه أرضا بها أشجار وارفة خضراء، وآبار وعيون كثيرة المياه، حينها يصيح بساكن هذه الأرض قائلا: يا عتاب بن حبناء حل بك زهير وصاحبه"[1]، فينفلق ماء العين عن وجه فتى شديد الجمال، ثم يصعد إليهما قائلا:"حياك الله يا زهير، وحيا صاحبك".[2]

وعلى هذا النمط الحواري ما يزال ابن شُهيد يطرح الأسئلة، باحثا من خلالها عن أغراض وآراء تخدمه، فها هو يسأل تابع أبي تمام عن سبب استقراره في قعر العين، فأجابه التابع "حيائي من التّحسن باسم الشعر، وأنا لا أحسنه".[3]

وكلام تابع أبي تمام هذا يكشف لنا عن حقيقة هامة؛ وهي أنّه يعترف بتواضع شاعريته، ومرد ذلك حسب أهل الأدب راجع إلى "تأثره بالفلسفة، ويتسع هذا التأثر حتى يشيع الغموض في شعره"[4]، وقد حملوا عليه هذا الغموض وقالوا إنه: "أفسد الشعر"[5]. ويواصل التابع تواضعه في أن يطلب من ابن شُهيد أن ينشد فلم ينشده احتراما له.

وينقل لنا ابن شُهيد تلك المحاورة الشعرية التي دارت بينه، وبين تابع أبي تمام في أن استجاب لطلب أبي تمام، وبدأ ينشد قصيدته التي يقول في مطلعها:

أبَكَيتَ، إذ ظَعَنَ الفَريقُ، فِراقَها[6]

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:98.

[2] المصدر نفسه، ص:98.

[3] المصدر نفسه، ص:98.

[4] عروة عمر: الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه (دروس). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2000، ص:176.

[5] المرجع نفسه، ص:176.

[6] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:100.

وتطول المحاورة بينهما في أن يعجب عتاب بشعر ابن شُهيد فيطلب المزيد من الشعر بخاصة الرثائي منه، فينطلق ابن شُهيد قائلا:

أعِينَا امْرِءاً نَزَحتْ عينُهُ * ولاَ تَعجَبَا من جُفونِ جِمادِ
إذا القلبُ أحرقَهُ بَثّهُ * فإنَّ المدامِعَ شلوُ الفُؤادِ.[1]

وبعد إكماله لهذه القصيدة يسأله الاستزادة من رثائه "فينشده قصيدة ميمية رقيقة حزينة كان الشاعر قالها هي وسابقتها في رثاء أبي عبيدة حسّان بن مالك وزير عبد الرحمان بن هشام أيام الفتنة"[2].

إنه مجلس شعري حواري قدّم معطيات غير مألوفة، تدور في جو من الخيالية، ولكنّه منذ البداية تتظافر فيه معطيات تحاول أن تروض المتقبل لقبول ما سيحدث فيها من خوارق وعجائب، هي معطيات بدئت بحوار متخيل بين ابن شُهيد وتابع أبي تمام فكان السؤال (الطلب) والجواب (الاستجابة) على أساس متخيل، عصيا على التحديد أو التصديق بسهولة، فهو يلبس رداء أرواح لا تلتقي بابن شُهيد صاحب السؤال "المؤلف" الواقعي الحي، وتابع أبي تمام صاحب الجواب "المتلقي" المتخيل "الميت". ومن هذه المعطيات أيضا ما تبدو عليه الأحداث من وعي بعجائبيتها ذلك أنها ليست على نفس الدرجة من المألوف، فهي تخضع في ظهورها لنسق تدرج عجيب، فنحن أثناء قراءتنا نتدرج مع النص الحواري من مألوف إلى الأشد ألفة، فيبدو الرد واضحا من خلال طلب الاستزادة من الشعر الشهيدي، فيظهر ابن شُهيد شاعرا ناظما بامتياز فهو يقرأ أشعاره التي نظمها في غرض الرثاء فبدا أكثر صدقا، وأكثر إجادة فيه فعرفه له قصائد رثائية يضمها وفاء لأصحابها، واعترافا بمكانتهم لاسيما من كانوا أبطالا، أو قوادا استشهدوا دفاعا عن العقيدة والأمة أمثال: يحي المعتلي، وحسان بن مالك بن أبي عبدة...

وهكذا، يواصل ابن شُهيد خطابه العجيب، فيجتهد في إقناعك بأن خطابه يتعلق بعالم أحياء حقيقي ليس عجيبا، فيمضي واصفا إعجاب عتاب صاحب أبي تمام بما يقدمه ابن شُهيد من شعر، ويأنس له، بل يسدي له نصح الأستاذ للتلميذ قائلا له: "إن كنت ولابدّ قائلا،

---

[1] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:71.
[2] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:650.

فإذا دعتك نفسك إلى القول فلا تكدّ قريحتك، فإذا أكملت فجمام ثلاثة لا أقل. ونقح بعد ذلك"[1].

تكشف هذه النصيحة رغبة عتاب في أن لا يقع لابن شُهيد مثلما وقع للشاعر الأموي سويد بن كراع العكلي الذي هجا بعض قومه فشكوه لسعيد بن عثمان بن عفان فطلبه ليؤدبه فهرب، ولم يزل كذلك حتى عفا عنه.

وتبدو أهمية هذه النصيحة في الوقت الذي يذهب فيه كبار النقاد للقول بالبديهة والإلهام، فقد ورد عن الجاحظ في كتابه البيان والتبيين قوله: "وكل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة أو مكابدة، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف همه إلى الكلام (...) فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا".[2]

لقد أراد التابع عتاب، وقبله الجاحظ إسداء النصيحة عند خوض غمار الكتابة على أن يُترك الأمر: للإبداع والبديهة، والارتجال والعفوية. ومفاد القول في هذه المسألة الإعلاء من قيمة التجويد الفني، بل رفع قدر الرّوية والتّأني.

وهكذا، يبدو العجيب خاضعا لمنطق ومعقول، وذلك هو قصدنا بأنّ هذا العجب يوهمك بعكس ذلك تماما.

وإننا لا نريد أن ننهي هذا المجلس الحواري دون الخوض في إجازة ابن شُهيد من عتّاب، هذا التابع الذي يقرّ بتفوق ابن شُهيد الشعري، وتأكيد نبوغه، وذلك في عبارة موجزة ودالة، تحقق لابن شُهيد ما يريد، فقد قال: "وما أنت إلا محسن عن إساءة زمانك"،[3] فالملاحظ أنّ ابن شُهيد " قد قوّل تابعة أبي تمام ما لم يستطع قوله في الواقع، وهو إحساس ابن شُهيد بتفرده وتفوقه على أهل زمانه الذين أساؤوا إلى الشعر".[4]

لا يمكن تجاهل هذه الملاحظة التي أبداها عتّاب، فهي شهادة تثلج صدر ابن شُهيد، أو هي "في الواقع صدى لما في نفسه من مرارة وحفيظة على أهل زمانه"[5].

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:101.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1418هـ – 1998م، ج:,01ص:84.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:101.

[4] بوشعيب الساوري: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:49.

[5] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:651.

نعم، تعكس هذه الملاحظة نقاط تقاطع بين شخص ابن شُهيد "الحاضر"، وشخص عتاب الممثل لأبي تمام "الغائب"، فكما هو معلوم الدافع إلى سرد حكاية التوابع والزوابع هو إرضاء حاجة نفسية لدى ابن شُهيد، وتتمثل في إعادة الاعتبار لنفسه، وجعلها تحظى بالمكانة الأدبية التي ترى نفسها بأنها أهل لها داخل السياق الثقافي والتاريخي"[1].

والواقع نفسه عاشه أبو تمام مع مجتمعه الذي "تعصب عليه، وأخذه بالرديء من شعره"[2]، بل حملوا عليه الغموض في الشعر، "وقالوا إنه أفسد الشعر"[3] هذا من جهة، أضف إلى ذلك رفضه "ما رآه في مجتمعه من العلاقات الميتة الزائفة"[4] من جهة أخرى.

وهنا نرى وجها واضحا من الغربة النفسية يعيشها الشاعران، فأبو تمام "غير قانع بواقعه، وبه عظيم أمل في حياة جديدة يرتضيها (...) وهذا المنهج في الحياة أورث أبا تمام القلق والتمرد والحرمان؛ لأنه عشق الحياة بما لا يستطيع شيء أن يشبع هذا العشق، وطلب الكمال الإنساني، والقدرة العالية بما تقصر عنه طاقة الإنسان، لذا ظلّ أبو تمام غير قانع، بل لهج بالشكوى، والحزن"[5].

ويبقى أن نقول في الأخير: إنّ شعورا بالاغتراب عاشه الأديبان، جعلهما يهربان إلى عالم الخيال، وكل ما يوفر لهما العزلة المادية والروحية والاستعاضة عن الواقع الناقص العاجز، إنهما يطلبان "اليوتوبيا"، ولم يقنعا بمثل هذه الحياة التي تنعدم فيها الشروط الموضوعية للمناظرة ويغيب الحوار.

وتبقى التوابع والزوابع تضع أمامنا مجموعة من الشخصيات والحالات النفسية، والاجتماعية المختلفة، التي تضاربت أسرارها وحكاياتها، واختلفت أبعادها وصراعاتها داخلها، والبحتري شخصية – أخرى– حاضرة ولافتة للانتباه حسب حضورها داخل الرسالة.

---

[1] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:23.

[2] عروة عمر: الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه (دروس)، ص:176.

[3] المرجع نفسه، ص:176.

[4] كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم(دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب)، المطبوعات الجامعية، مصر، (د.ط)، 2008، ص:66.

[5] المرجع نفسه، ص:67.

لقد اختار ابن شُهيد بداية تنكر فيها لتابع البحتري "أبي الطبع"، فبعد مقابلته لتابع أبي تمام، يسأله زهير "من تريد بعد؟"[1]، فيجيب بأنه يودّ مقابلة صاحب أبي نواس، فيخبره زهير بأنه في دير حنّة منذ شهر، وقد غلبت عليه الخمرة، ودير حنة هذا في جبل بعيد عنهما، لكن إصرار ابن شُهيد على مقابلته جعل زهير يأخذه إليه، فيركض الاثنان ساعة، "وجزنا في ركضنا بقصر عظيم قدّامه ناورد يتطارد فيه فرسان، فقلت له: لمن هذا القصر يا زهير؟ قال: لطوق بن مالك، وأبو الطبع صاحب البحتري في ذلك الناورد"[2].

ليسأل زهير ابن شُهيد ما إذا كانت له رغبة في ملاقاة أبي الطبع، فيجيبه:"ألف أجل، إنه لمن أساتذتي، وقد كنت أنسيته"[3].

من هذا المنطلق، يبدأ الحوار بين أبي الطبع وابن شُهيد بصيحة زهير مناديا أبا الطبع، فيظهر لهما فتى على فرس أشعل وبيده قناة، فيقول له زهير: "إنك مؤتمّنا"[4]، وفي هذا الكلام إشارة للمكانة التي يتموضع فيها الشاعر العربي المطبوع البحتري، فقد خلع عن نفسه رداء الصنعة، وارتدى ثوب الفطرة والبداهة والحسّ المباشر والمعنى القريب، الذي "لا يغشاه بما يعفي معالمه وملامحه القديمة، فأسلوبه هو الأسلوب المباشر البسيط، لا نشهد فيه معنيين يظل أحدهما الآخر، ولا نعثر على الصورة النفسية الهاربة إلا في فلذات قليلة، وإذا ما شخص أمام إحدى الظواهر فإنه يسوق مشاعره بعفوية، فلا يقدم، ولا يؤخر، ولا يستنتج"[5]، ببساطة إنه شاعر ترك العنان لخياله يسبح بين ماضيه وحاضره، ليرسم لنا لوحات شعرية أبدية.

يتضح من هذه الفقرة اعتراف مؤرخي الأدب بأهلية البحتري الشعرية، وبعد اعترافنا مع ابن شُهيد بمكانة البحتري الشعرية، وفطرته السليمة التي جعلت من ابن شُهيد تلميذا يقر بفضل أستاذه ومكانته، بل يعتذر عن نسيانه أو تجاهله له.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:102.

[2] المصدر نفسه، ص:102.

[3] المصدر نفسه، ص:102.

[4] المصدر نفسه، ص:102.

[5] إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1987، ص:172.

إنها بداية حوارية حادة وفي مجلس شعري قاده ابن شُهيد رفقة تابعه "زهير"، مع شاعر القصائد المعروفة بسلاسل الذهب "البحتري"، فكان الاختلاف واضحا بين شاعر أندلسي يميل نحو الاتجاه المحدث والجديد المحافظ، وشاعر عباسي مطبوع على مذهب الأوائل لم يفارق عمود الشعر المعروف.

هكذا بدأ الصراع بين ابن شُهيد الحي والبحتري الميت وإن كان واضحا منذ البداية تجاهل ابن شُهيد له "وقد كنت أنسيته"، ويشتد الصراع أكثر عندما قال أبو الطبع لزهير مجيبا عن عبارة "إنك مؤتمنا": "لا ! صاحبك، أشمخ مارنا من ذلك، لولا أنه ينقصه"[1]، وفي هذا إشارة من تابع البحتري إلى ابن شُهيد أن يخفف وطأ غروره، وعزته بنفسه.

كان ابن شُهيد يعتز بنسبه في أكثر الأحيان، ويفاخر بأسرته ومجد أجداده، يقول مخاطبا نفسه: "ثكلتك المكارم يا ابن الأكارم ! ألست من أشجع في العلا، ومن شُهيد في الذرى"[2]. ويرجع إحسان عباس مصدر عجب ابن شُهيد وافتخاره إلى شيئين اثنين "نسبه الشهيدي الأشجعي"[3]، وكذا "اقتداره على النثر والشعر، اقتدارا جعله يرى كل معاصريه، وكثيرا من غير معاصريه دونه"[4]، وقد قال له أصحابه ذات مرة: "إنّك لآت بالعجائب وجاذب بذوائب الغرائب، ولكنّك شديد الإعجاب بما يأتي منك"[5].

ويتجاوز ابن شُهيد هذا الهجوم من أبي الطبع إلى محاولة تهدئته بعبارة "أبا الطبع، على رسلك؛ إنّ الرجال لا تكال بالقفزان"[6]، وهو كلام يكشف عن مقدرة عجيبة على الدفاع فُتن بها ابن شُهيد. ففي قراءتنا لهذه العبارة نقف أمام استيحاءه مثلا عربيا قديما؛ "إنّ الرجال لا تُكال بالقفزان"، مثل أراد به الدفاع عن فصاحته وبيانه، وقبلهما عن شاعريته المتجذرة والموروثة أبا عن جد.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:102.

[2] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق:01، م:01، ص:230.

[3] ينظر إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سادة قرطبة)، ص264.

[4] المرجع نفسه، ص:264.

[5] أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، لبنان ط1، 1419هـ- 1998، ج:4، ص:72.

[6] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:102.

أجل، إنه استدعاء لمعطى تراثي رآه ابن شُهيد كافيا لإنهاء موقف الصراع بينه وأبي الطبع، والدليل قوله المباشر بعدها "أنشدنا من شعرك"، فبدأ أبو الطبع الإنشاد من قصيدة له، مطلعها:

ما على الرّكبِ منْ وُقوفِ الرّكابِ * في مَغانِي الصّبَا ورَسمِ التَّصَابِي.[1]

ويمضي التابع منشدا كل القصيدة مزهوا بنفسه، واثقا فيها، طالبا بلغة طاووسية استعلائية من ابن شهيد الإنشاد، جعلنا نجزم بأننا أمام شخصية ذات نزعة نرجسية – ربما هو يفتعل هذا – أكّد عليها هذا الشاهد "هات، إن كنت قلت شيئا"[2]، فثبت ابن شهيد، وركّز وراح منشدا قصيدته التي مطلعها:

هذه دارُ زينبِ والرَّبَابِ.[3]

الحق أنّ المقام يضيق بنا إذا حاولنا أن نثبت الأبيات الشعرية الواردة على لسان الشاعرين، والتي شكلت جسم الحوار كاملا، وإذا أمعنا النظر فيها استطعنا أن نفهم غرض الشاعرين من اعتمادها دون غيرها من نتاج كلامهما، وعلى هذه الحال استخدم ابن شُهيد وأبو الطبع (تابع البحتري) القصيدتين بغرض واحد اتفقا عليه "الفخر".

حان الوقت الآن، أن نقدّم تفسيرا عجائبيا للحوار الدائر بين ابن شُهيد ومرافقه زهير وشيطانهما الذي اختارا؛ إنه أبو الطبع.

بدءا، إنه محض خيال انطلاقا من اعتقاد ابن شُهيد بوجود شخص البحتري أمامه، فراح يحاوره، متبادلا معه أطراف المواضيع والأفكار.

لا نجاوب الصواب إن ذهبنا إلى أنّ هذا الحوار يقترح جدلا وقع فعلا بين ابن شُهيد والبحتري الممثل في شيطانه الذي رجع للحياة، وراح ينشد ويستنشد ابن شُهيد، وإن كنا نقرّ بملكة ابن شُهيد الخيالية، هذا الأخير الذي تمرد على واقعه، وأراد إرضاء حاجة نفسية لديه، باعتباره أراد رد الاعتبار لنفسه، وجعلها تحظى بالمكانة الأدبية التي ترى نفسها بأنها أهل لها داخل سياقها الثقافي والتاريخي.

وهكذا، كشفت الرسالة – وهذا الحوار بخاصة – عن قدرات تخيلية مميزة من خلال خوضه نقاشات حادة مرة، وهادئة مرة ثانية، كشفت عن حسن تمكن، وقدرة نوعية.

---

[1] البحتري: الديوان، دار الجيل، لبنان، ط1، 1415هـ – 1995م، ج:01، ص:62.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:103.

[3] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:56.

نعم، لقد حوّل الخيال إلى واقع، والخيال كلمة لها دلالات واسعة حيث إنها تضم ما يمكن وقوعه وما لا يمكن، فهي نسبية مثل كلمة المستحيل التي لا تحدد الاستحالة تحديدا مطلقا، بل بالنسبة إلى شيء آخر، بمعنى أنّ الشيء المستحيل بالنسبة إلى فلان قد لا يكون مستحيلا بالنسبة إلى غيره، والمستحيل في مكان قد لا يكون مستحيلا في مكان آخر، وهكذا.

وما نريد خوضه الآن، هو مسألة تصديقنا للحوار الجاري بين أبي عامر وأبي الطبع، ولنا حق تخيل شيطان البحتري وهو: يتحدث، ينشد، يتكبر، ينتقص من قيمة ابن شُهيد... وهكذا، إنّ تمرده ودفاعه عن نفسه أمام ابن شُهيد جعلنا نلهث وراء الحوار، ونقر بجدية وقوعه.

وثمة محور حديث آخر يجمع كثيرا من الخيالية، هو محور النهاية في الحوار، وهذا عندما يمضي أبي عامر محاولا إرضاء غرور نفسه، متصورا أنه متفوق على شيطان البحتري.

قد يثير فضولنا هذا الغرور الشهيدي، وهذا عندما يصل القمة في عبارته ""حتى أكملتها، فكأنما غشي وجه أبي الطبع قطعة من الليل، وكرّ راجعا إلى ناورده دون أن يسلّم"[1]، وهذا يعني أن التابع أبدى رد فعل هو؛ الارتباك واسوداد وجهه، اللذان جعلاه يرجع إلى ناورده دون أن يسلم، ولعلّنا نفسر هذا بقوة شعر ابن شُهيد.

غرور لا حدود له، وثقة تتجاوز كل التوقعات، يفتن بهما ابن شُهيد في أن جعل تابع البحتري يعترف بشاعريته، ولسان حاله يقول: "أجزته"[2]، في رده على زهير الذي سأله: "أأجزته"[3]. وينصرف غضبا منزعجا "لا بورك فيك من زائر، ولا في صاحبك أبي عامر !"[4].

وعلى كل، فالحوار الأخير لوحة يمتزج فيها الواقعي بالمتخيل، وكان للمتخيل درجة حضور عالية ومهيمنة، فيوضع القارئ في مواجهة سافرة مع خطاب ينشد المطلق /الواقعي من خلال جلسة نفسية يصطنعها ابن شُهيد لنفسه في محاولة اختياره الحوار الموالي، وكان له القرار في محاورة جنيّ البحتري.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:104.

[2] المصدر نفسه، ص:104.

[3] المصدر نفسه، ص:104.

[4] المصدر نفسه، ص:104.

كما أنّ هذه المواجهة تفرض علينا خطابا ثانيا ينشد المخيلة في مقدرة التصديق، إنّه الإدهاش والتغلغل في ثنايا الواقع الروحي، فيجلس أمامنا ابن شُهيد بمحاذاة البحتري الخيال محاورا له قصائد ومقاطع شعر تعبر عن آراء بثها ابن شُهيد وناقشها معه التابع.

إنّ الحوار الأخير في فصل توابع الشعراء، مهتم بمحاورة شهيدية عالية مع تابع أبي نواس الشاعر العباسي المحبّ للخمرة التي يستشعر خلالها لذة الحياة، ويسعد بإقباله عليها.

ولنبدأ بالبحث في شأن العملية الحوارية التامة بين ابن شُهيد وتابعه مع تابع أبي نواس المكنى "أبا الإحسان".

يكشف الحوار– بدءا – لقاء بين ابن شُهيد وتابعه زهير مع بعض الرهّابين الذين وجدهم في الدير، وشكلَّ وصف الدير والبناء المورفولوجي لهؤلاء الرهابين حيزا هاما قبل لقاءه بتابع أبي نواس.

أحسبنا في غنى عن التعرّض لأولئك الرهبان وأوصافهم، لكننا نجد أنفسنا نستعين بهم للوصول إلى تابع أبي نواس.

فهذه المساعدة السردية تستدعي آفاقا تخييلية واسعة حتى يتمكن المستمع/ القارئ من استجماع أشتات الحوار البادئ بهؤلاء الرهبان فقد كانت لهم وقفة حوارية أولى مع ابن شُهيد، وهذا عندما وجه لهم سؤاله: أين حسين الدنان؟

وقبلها كان الترحيب والاستقبال بالضيفين، فكان الانبساط والانشراح في القول من خلال صيغة "أهلا بك، يا زهير من زائر، وبصاحبك أبي عامر"، وهذا دليل الاحترام واللباقة، ليتدرجا بعدها في سؤالهما عن بغيتهما، فقالا: "حسين الدنان"، ويأتي الجواب من الرهبان"إنه في شرب الخمرة، منذ أيام عشرة، وما نراكما منتفعين به"[1].

ههنا يتضح دور الخيال الأدبي في جعل هذه الكائنات تتكلم، وتسترسل في حوارها كأنها مخلوقات حية واقعية، بل يمتد الخيال ليشمل الحركة والفعل، وهذا عندما طلب ابن شُهيد وصاحبه من الرهبان أن يأخذهما إلى تابع أبي نواس، وهو بتلك الحالة مخمور، وإذا بهم ينزلهما. ويأتي بهما إلى بيت قد اصطفت دنانه، في فرجته شيخ طويل الوجه والسبلة، يتكأ على زق خمر، يحمل كأسه، بجواره جماعة مخمورين غائبين عن الحياة.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:105.

وبعد، فقد دل هذا التقديم على توقعات تجعلنا نخمن في صحة هذا الحوار والتجاوب، وهذا إن دل إنما يدل على رغبة دائمة داخل ابن شُهيد بمحاورة أي كائن، أي فئة حياتية، المهم الوصول إلى قناعة إمكانية الحديث مع أرواح الأشخاص.

وبهذا، يتم التعايش مع هؤلاء الرهبان، رغبة في الوصول إلى تابع أبي نواس الذي صاح به زهير: "حياك الله، أبا الإحسان"[1]، فكانت الجملة الجواب الذي جعل ابن شُهيد يقدم لنا أبا نواس في صورة العربية الماجن الموغل والمسرف في الشراب، حتى غلبت عليه الخمرة، فلم يعد يدري ما يقول "فجاوب بجواب لا يعقل لغلبة الخمر عليه"[2].

ونستطيع الآن، أن نفهم الطريقة التي تعامل بها ابن شُهيد مع تابع أبي نواس، فهو يدرك أن ما يُخرج التابع من حالته تلك إلا "خمرية من خمريات أبي عامر"[3] نفسه.

إذن، تتحقق استفاقة أبي الإحسان من غفوته الخمرية باستماعه لقصيدة شهيدية خمرية، ليطلب بعدها "ماء غسل لوجهه، وشرب منه، وعاد إلى حالته الطبيعية"[4]، وكله سعادة واعتذار من ابن شُهيد، هذا الأخير الذي شعر بالهيبة، وأخذ في "إجلاله، لمكانه من العلم والشعر"[5].

لن يتوقف ابن شُهيد عن محاورة تابع أبي نواس، فهو يحبه ويحب خمرياته، وقبلها شخصه، فهو شبيهه في السخرية والنقد لمتناقضات الواقع، وهذا يدعونا إلى مزيد من النظر في القواسم المشتركة بينهما، فالاثنان وصلا حدّ الاغتراب، والعبث بمفاهيم الحياة؛ لأنهما فقدا توازنهما النفسي في المجتمع.

من هذا المنطلق، تراهما يواصلان نقدهما اللاذع، وسخريتهما المرة، مجاهرين بشربهما الخمرة، ومنادمتهما للغلمان.

فقد اختار الخمر طريقا لا للاستئناس فقط، بل للاغتراب، والتميّز، والمعرفة الحقيقية التي تمكنه من منهجه الإنساني، وتقنين المجتمع وتحديده، وفهمه، بل وتحديد هويته الشخصية، وإعلان القدرة على الاختيار، وتنظيم النفس، لذلك يعتقد أنّ الخمر لم تكن قضية

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:105.

[2] المصدر نفسه، ص:105.

[3] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:269.

[4] المرجع نفسه، ص:269.

[5] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:106.

أخلاقية في حياتهما، بل هي قضية من قضايا المعرفة والرغبة في المواجهة والتعبير، الخمر تصور للاغتراب الاجتماعي لدى الشاعرين، معبرة عن حلمهما بالانتماء.

إنهما يبحثان عن زمن غير زمنهما المعيش، أو يسعيان وراء الدفء الذي استعصى عليها وجوده في الواقع، أو الانتماء إلى عالم آخر لا يضج بالقبح والخلل.

تلك هي المشابهة بين الشاعرين في الواقع والخيال، وكأنهما يعترفان لبعض بشاعرية كل منهما للآخر، فهذا أبو الإحسان يظلّ حسن الاستماع والتدبر لقصائد ابن شُهيد، ولما ينتهي ابن شُهيد من إنشاده يخاطبه أبو الإحسان: "لله أنت ! وإن كان طبعك مخترعا منك"[1]، وهو تعجب أراد به تجاوبه مع شعر ابن شُهيد الذي وصل حدّ البكاء، يقول: "فبكى لها طويلا، ثم قال: أنشدني قطعة من مجونك، فقد بعُد عهدي بمثلك"[2]، وفي هذا حكم "بفرادة ابن شُهيد إلى درجة جعله تابعة أبي نواس فريدا، وأنه منذ مدة لم يظهر شاعر مثله"[3].

ليعترف له في آخر الحوار بأن الذي يأتي به "لم نلهمه نحن"[4]، ثم استدناه فدنا منه، فقبل بين عينيه، وقال له: "اذهب فإنّك مجاز"[5]. كل هذه الاعترافات والمقولات موحية لمدح أبي عامر أكثر من ذمه. فتابع أبي نواس سيره على خطى السابقين في الاعتراف بشاعرية وإبداعية ابن شُهيد، بل تميزه عن بقية أدباء عصره.

وهنا يحسن بنا، التوقف للتذكير بأن جل الحوارات الواردة في الرسالة متعمدة من ابن شُهيد؛ لأن هدفه الأصل انتزاع شهادات كبار الشعراء والناثرين من خلال توابعهم، وفي الوقت نفسه يلجأ إلى الحوار ليقنع التوابع الذين التقى بهم "ما يتميز به من قدرات إبداعية متفردة تدعوهم على الفور للاعتراف بنبوغه"[6].

وإننا، نبقى دائما في البحث عن جدية توظيف ابن شُهيد لعالم الأرواح، وسعيه لرسم هؤلاء التوابع وجعلها تتكلم وتستنطقه حوارات جادة تجعلنا نتخيل واقعيتها، ففي حواراته

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:109.

[2] المصدر نفسه، ص:110.

[3] بوشعيب الساوري: النص والسياق(ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:49- 50.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:111.

[5] المصدر نفسه، ص:111.

[6] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:290.

يتغلغل إلى ما وراء الواقع الظاهر، فهو ينبش وراء هؤلاء التوابع في محاولة استنطاقهم بأفكار تتوارى من بعيد، فكأنه يريد أن يقول إنّ الماضي حيّ، وكل شخصياته تستطيع الرجوع للحياة، وأن تحلل وتناقش، أو أنها تستمر إلى المستقبل كما يريدها.

فابن شُهيد يتحدث عن شخصيات انقضت، مع علمه بوفاتها وغيابها الحقيقي– الفعلي، وبالرغم من وفاتها، وعدم حضورها؛ أي بصفتها شخصيات ماضية، تصبح مع ابن شُهيد حاضرا – واقعا.

بمعنى أنه؛ يريد أن يوهمنا بتحقق العجيب، ويسعى إلى تكسير حركية الزمن المتعارف عليها، إذ إنه يقدم لنا هذا الحوار على أساس أنه حاضر وواقع؛ لأن السارد يحكي عن ماض كأنه حاضر فيه، لكن سرعان ما ينفلت خيط الذاكرة من ذهنه فلا يستطيع المواصلة، وهذا ليس إلا تلاعبا ومفارقة.

وينتهي الحوار بين الشاعرين؛ ابن شُهيد الحاضر/الحي، أبي نواس الماضي/الميت، وهنا يبدأ الصراع بين الواقع والمتخيل، وينشط الذهن إلى ترتيب الأحداث، وإعادة بناء نسقها، وتخليص الواقعي من الخيالي، وتمييز الحقيقة من الحلم.

نعم، هو صراع حواري واقع بين الشخصين، يتبين مجالي الخيال والواقع لنقتنع أكثر أن ابن شُهيد يحتفي برسم علاقة مواءمة بين المتخيل والواقع؛ متخيل يتمثل في التابع أبي الإحسان الذي أعاد صاحبه أبو نواس للحياة ليخوض نقاشا خياليا بامتياز مع صاحب التوابع والزوابع.

وهو عالم واقعي من خلال تمكن ابن شُهيد الحي/ الواقع من إعادة إحياء هذا التابع، والجلوس إليه واقعا معيشا، فأثمر الإحياء عن مزاوجة حقيقية بين عالمين، وهكذا تسنى لنا الدخول في متاهات العجائبية، بحوار شدّ فيه النقاش عنفوانه بين ابن شُهيد الواقع/ الحاضر، وأبي نواس الخيال/ الغائب، حينئذ نعي جيدا حجم الخيالية التي يتسم بها تصوير ابن شُهيد لتوابعه.

وهنا كذلك، استطاع ابن شُهيد أن يقدم لنا عملا سرديا عَزف فيه محاكاة الواقع، وما فيه من حياة يومية، إلى نوع من التأليف والسرد الذي يتجاوز قوانين الواقع إلى قوانين الفن الخيالي، فقد جمع في عمله "التوابع والزوابع" بين شخصه الواقع/ الحاضر من قرطبة/

الحاضر، وأخرى من العوالم الخفية توابع الشعراء، وبهذا فهو يتخطى بحوادثها المروية قواعد الزمان، وإمكانات الحقيقة المطلقة.

وفي الأخير، نجمل القول في مكون الزمن، وفيه وضحنا كيف أن الاستباق، والحوار نقطتا ارتكاز كبرى بنينا عليهما نص التوابع والزوابع، دون أن نهمل بعض التقنيات الزمنية – الأخرى– المفارقة، ذات الحضور البارز كذلك كالخلاصة والحذف و...الخ، فكلها آليات سرّعت اختصار الزمن، الذي هو أسلوب انتهجه ابن شُهيد بغية إضفاء العجب والغرابة على نصه، حيث انزاح البناء الزمني عن المألوف إلى تشاكل سردي مفارق.

إن نص "التوابع والزوابع"، كغيره من النصوص الحكائية، قائم على تقنيات وآليات زمنية ترسخ نصيته، وتؤكد غناه، وتتكشف بذلك بنية الزمن في التوابع والزوابع، صانعة تفردها بخصائص تتبين من خلال توافر بعض التقنيات السردية. كما ركزنا على الاستباق والحوار – على حساب أخرى –.

لعل كثرة المفارقات الزمنية، دليل على أدبية وبراعة الراوي في سرد نصه، وكذا تعقد النظام الزمني للخطاب، فقد حضر الاسترجاع بكثرة في نصنا على حساب الاستباق؛ ولأننا ندرس الزمن العجائبي، فلم نحتج للاسترجاع بوصفه استرجاعا للمقاطع ولقطات ماضية، فهو ليس غيبيات ومفاجآت يصرح بها السارد، بل تركيزنا كان على الاستباق ليحمل دلالة الاستشراف نحو القادم البعيد، كذلك يحمل دلالات كثيرة لها علاقة مباشرة بالشخصيات فكل الاستباقات ترتبط – تقريبا – بالشخصيات، تمثل استعراضا للقدرة الخارقة التي تتمتع بها توابع وزوابع ابن شهيد، سواء معرفة الزمن والغيبيات أم كشف خبايا النفوس ومعرفة نياتها.

والتقنية الثانية التي تصنع تفرد الزمن العجائبي في التوابع والزوابع؛ هي تقنية الحوار، إذ يسمح لابن شُهيد بتسخير الزمن وكسر قانونه وتسييره كيفما شاء، فلا يمنع ابن شُهيد شيئا من إجراء حوارات مكثفة مع شخصيات مختلفة ميتة تمثلها توابعها الحاضرة، شريطة أن يمتلك كل تابع علم الباطن في معرفة نوايا الشخصية التي يمثلها.

وبذلك يمكن القول: إنّ النص العجائبي، مهما اختلفت طريقة تناوله للزمن، وتعددت أساليبه وأنماطه، فهو نص يبدع زمنه المستقل عن النظام المنطقي.

وبعد، وإن كان الزمن بهذه الأهمية، فلا يمكن الحديث عنه دون أن نقرنه بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتجري فيه الأحداث، وهذا ما سنعرض له في المبحث الموالي.

# الفصــل الثالث

## عجائبية الأمكنة

### 1/مقدمة نظرية:

المكان مقولة سردية تحظى بالإثارة، والاهتمام عند الدارسين والمنظرين، لأمر ما كان المكان كغيره من العناصر السردية الأخرى – الشخصيات والزمن– يكون حضورا هاما في العمل السردي، بل يشكل جوهرا حكائيا مائزا بأبعاده، ودلالاته، وبوصفه فضاء نصيا خالصا فيما ينتج، فهو يتضمن مبررات تخييلية في ذاته أكثر "مما يحيل على أمكنة محسوسة، أو مدركة مباشرة"[1].

بمثل هذه الأهمية التي يحتلها مكون المكان، تسترعي انتباهنا قضية تحديد وظيفته في العمل السردي "باعتباره مكونا سرديا في المقام الأول، وعنصرا حاسما في المقام الحكائي(...) وقد بدأت شعرية المكان بتحديد هذا المكون الروائي، بوصفه فضاء نصيا خالصا يوجد من خلال الألفاظ والكلمات وينتجه الخيال الحكائي، ومن هنا يتميز المكان في السرد بكونه يتشكل كموضوع مستقل للفكر ويتضمن مبررات وجوده في ذاته أكثر مما يحيل على أمكنة محسوسة أو مدركة مباشرة"[2].

إن المكان يترك أثرا في نفسية المتلقي، الذي يبني دلالات الأمكنة نسبة لتصوراته الخاصة، وبالتالي تنشأ "تسميات وتنويعات مهمة في تعيين أنواع الفضاءات: فهناك الفضاء السحري أو الأسطوري والعجائبي والواقعي والطبيعي والاصطناعي(...) وحتى بصدد الاصطلاح نجد الاختلاف في تحديده"[3].

ومن هنا، تبرز أهمية المكان العجائبي بخاصة؛ "لأن العجائبي المتمثل في الظهورات والهواجس والاستيهامات والصور والمواقف والأحداث فوق الطبيعية يحتاج في تجليه إلى أمكنة، هذه التي يجب أن تتلاءم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة والمثيرة للتساؤل والتردد. هذه الأمكنة التي خلقتها لغة الراوي لتصبح مسرحا للتحولات ولإعطاب الإدراك. بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان ويندغم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات"[4].

---

[1] جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، دط، دت، ص:06.

[2] المرجع نفسه، ص:06.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص:238.

[4] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان الجزائر ط11431هـ – 2010م. ص:160.

إن المكان في الأساس بنية جوهرية في الحكي، تخضع له الشخصيات التي تقع تحت وطأته، فهو يخلق "فضاء شبيها بالفضاء الواقعي"[1].

ويلعب السارد دورا في "نمذجة المكان، فقد يجتزئه من الواقع، فيحرك شخصياته وأحداثه فيه، وقد يلعب الخيال دورا غريبا غير مألوف، في أحيان أخرى يدخل أرض العجائب ليخلق منها مكانا عجيبا"[2].

وبهذا نتعرف على حقيقة المكان العجائبي، باعتباره مكانا ينتهي إلى مختلف الفضاءات التي يصعب تحديد مرجعية تاريخية أو واقعية لها.

ويعني ذلك باختصار، أن هناك فرقا تركيبيا كبيرا بين المكان الواقعي والعجائبي، فالأول له وجود فعلي محدد موجود في الطبيعة، وفي كل بيئة لا يرد له اسم معين يعرف به غير أننا نسلم بوجوده كالجبال والأودية والصحاري و...، أما المكان الخيالي عالم مليء بالإثارة حينا، وبالفزع حينا آخر، فهو يرتبط بالشخصيات؛ لأنها تظهر "كائنات عجائبية غير مألوفة من الناحية الشكلية أو الجسمية، ويرتبط بالأحداث أيضا؛ فتظهر الأحداث خارقة ومليئة بكل ما هو عجيب وغريب"[3].

ومن ثم، سنعالج خطة تمظهرات المكان العجائبي في التوابع والزوابع، لنرى من بعيد توزعا للأمكنة الواقعية المؤسسة بالوهم، فعند بحثنا عن سمات هذه الأماكن، من خلال حركة تنقل الراوي، وجدناها في مفتتح المدخل، حيث يلتقي تابعا يرغب في صحبته؛ إنه زهير بن نمير، مقترحا عليه رحلة خيالية تأخذه إلى عوالم عجيبة، إعلانا منه بأن الرسالة لن تستقر على مألوفية المكان واستقراره.

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط3، 2000، ص:65.

[2] إيمان مطر السلطاني: السرد وما السرد في الرواية العراقية المعاصرة (رواية الأرض الجوفاء لعبد الهادي الفرطوسي أنموذجا)، مجلة اللغة العربية وآدابها، العراق، 2010، ع:09، ص:161.

[3] المرجع نفسه، ص: 162- 163.

يتميز المكان في التوابع والزوابع بتنوعه وتشعبه، وجمعه بين الواقع والوهم، ذلك أن ابن شُهيد "تفنن في ذلك للسيطرة على لب المتلقي، فراح يقدم لنا عالما غرائبيا مملوءا بعوالم ماورائية، تسحر القراء والسامعين؛ وهي تُفعل بطريقة لا واقعية، حاملة بذلك لعناصر الدهشة والغرابة والانبهار وكسر المألوف."[1]

بناء على ذلك، تكون البداية، باستئناسنا بعنوان المدونة "التوابع والزوابع" لنفتتح به المعالجة المكانية التخييلية، ولأبرز أهمية هذه الأماكن عند ابن شُهيد ساردها ومؤكدها في توابعه وزوابعه.

لقد جاء العنوان "جملة اسمية تدل على مكان معين؛ وهو أرض الجن مدار الحديث، لكن العنوان يبقى مجرد عتبة للقراءة يلج منها القارئ إلى عالم النص، وعلى الرغم من أنّ هذا العنوان يدل على الثبات والاستقرار كونه جاء على هذه الصيغة إلا أنّ قارئ النص "التوابع والزوابع" سيلاحظ نوعا من الحركية والانتقال، إذ إننا نجد ساردها قد استعمل العديد من الأماكن كل حسب دلالته ودوره في إبراز الأحداث السردية.

بعد كل هذا، فإن السؤال الذي لا نمل من طرحه – أين جعل ابن شُهيد أحداث رحلته؟ – يبقى هاما للولوج عالم الأمكنة الموظفة في الرسالة.

في الإجابة عن هذا التساؤل لدينا – في الواقع – ما يشير إلى نسج خيالي لأمكنة واقعية جاءت "لتكثيف السرد وللسيطرة على أذهان المتلقين، فكان هذا المكان مكانا متميزا حضر فيه العجائبي بقوة من خلال المخلوقات الوهمية التي تقطنه"[2]، ليضفي عليها الطابع التّخييلي فيما بعد.

بدءا نشير إلى أنّ ابن شُهيد قد جعل أحداث رحلته في أرض الجن، حيث "أقام من شخصه بطلا للقصة يتعهد حوادثها بنفسه، مستصحبا تابعه "زهير بن نمير" دون أن يليه عملا يستحق الذكر، غير التعريف بالأشخاص، والأماكن"[3]. ومثلما وفق في "رسم صورة

---

[1] عبد المجيد بدراوي: المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة (حكايات السندباد البحري نموذجا)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013. ع:13، ص:278.

[2] المرجع نفسه، ص:275.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:75.

التوابع الذين التقى بهم في أرض الجن، كان موفقا أيضا في تصوير أماكن التوابع"[1]، فتعددت التوابع، وتعددت الأماكن، والفضاءات السردية، ولهذا سنذكر بيئة كل تابع مع إبراز خصوصية المكان فيها.

وليس استباقا للحديث عن كل تابع، والمكان الذي حل به؛ إنما بدءا نؤكد أن رغبة ابن شُهيد في الانتقال إلى عالم الجن تحققت بفضل تابعه الذي طار عنه ثم "انصرف كلمح بالبصر"[2] فإذا به "يجتاب الجو فالجو، ويقطع الدّو فالدّو، حتى التمحت أرضا كأرضنا، وشارفت جوا لا كجونا، متفرع الشجر، عطر الزهر"[3] ليعلمنا أنها تلك أرض الجن التي تمنى ابن شُهيد رؤيتها، وتحققت رؤيته عندما حلّ بها.

وقبل كل هذا ، إن ما قام به الجني زهير بن نمير، وقد حضر لإجازة الشاعر (البطل السارد) وهو بالبستان مُتوحدا يُرثي المحبوب الذي مات. ويستفاد من السياق المعتقد الخرافي الذي يذهب إلى أن كل شاعر شيطان أو جني هو تابعه يلهمه الشعر، وهنا وظف زهير بن نمير الذي حضر من أرض الجن إلى أرض الإنس، لنجدة الشاعر البطل السارد الذي أُفحم: "فاتفق أن مات من كنت أهواه مدة ذلك الملل، فجزعت وأخذت في رثائه يوما في الحائر، وقد أُبهمت علي أبوابه، فقلت: (...) فأُرتج علي القول وأفحمت، فإذا أنا بفارس، بباب المجلس على فرس أدهم (...) وقلت له: من أنت؟ قال: أنا زهير بن نمير من أشجع الجن"[4].

تتشابك العجائبية هنا بالفجائية؛ "أي بالزمن الفجائي، الذي هو سمة من سمات العجائبية، يدل على الحضور في المكان بغتة وفجأة، ضدا على قوانين الطبيعة الفيزيائية. فقوله "فإذا أنا بفارس بباب المجلس على فرس أدهم"، يكشف أن الجني حضر من ارض الجن إلى ارض الإنس فجاءة"[5].

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:274.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:91.

[3] المصدر نفسه، ص:91.

[4] المصدر نفسه، ص:89.

[5] العياشي أبو الشتاء: المكونات الجمالية بين الرحلة الخيالية العربية والاسبانية، مطبعة الطوبيريس للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 2013، ص:381.

وحتى تتضح الرؤية أكثر حول المكان، وتواجده في الرسالة، فقد أسهم في تطوير أحداثها، يتوجب علينا أن ننظر أهم الأمكنة المسيطرة فيها، مع محاولة فك الدلالات العجائبية التي اكتستها.

وبالتالي، تنقلب الأمكنة من حقيقية إلى تخييلية لتسبح في مدارات اللاواقعية التي يصنعها الكاتب. ولنحاول الآن تعمقا أكثر في تقنية المكان وتحولاته، وهذا باقتراحنا جدولا يختصر هذه الأماكن.

**2/صورة العجائبية: في أمكنة التوابع والزوابع**

إذا تتبعنا طريقة عرض الأفكار في الرسالة نجدها تتم وفق مستويين؛ ف**المستوى الأول:** ينتظم ضمن أحداث واقعية وتتم في حيز الأماكن الموجودة فعلا في حياتنا المباشرة، أما **المستوى الثاني:** يتضمن الأفعال الواقعة في أرض الخيال "أرض الجن"، والتي تقع على مستوى ذهن البطل.

وقبل هذا وذاك: من المفروض بدءا الحديث عن الأساس ومدير السرد؛ إنه البطل الذي يتحرك في عالمين: عالم مرئي وعالم مخفي، فالعالم المرئي قائم على رصد المكان والشخصيات الواقعية الحاضرة، والعالم المخفي مرتبط بالعوالم النفسية والداخلية التي تمر بمختلف التفاعلات، وأنشطة التوهم، لذلك عمدنا إلى تقسيم الرسالة "التوابع والزوابع" إلى مستويين: الواقعي والوهمي، هذا الأخير الذي ننطلق منه للوصول إلى موضوعنا الأساس: العجائبي، وهذا لتمييز الأماكن الواقعية/ الحقيقية، وكيف لها أن أصبحت تخييلية/ وهمية وفق تصور بنائي من السارد.

**1/ الواقع والوهم في الرسالة:**

**جدول رقم (05): يوضح أماكن التوابع والزوابع.**

| القسم | المكان | النموذج من الرسالة | الصفحة |
|---|---|---|---|
| المدخل | البستان | – فجزعت، وأخذت في رثائه يوما في الحائر. | 88 |
| توابع الشعراء | –السماء والصحراء<br>–الأرض والبستان | – وسار بنا كالطائر، يجتاب الجو فالجو، ويقطع الدوّ فالدوّ.<br>– حتى التمحت أرضا لا كأرضنا، وشارفت | 91<br>91 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | -البستان والمياه | جوا لا كجونا، متفرع الشجر ،عطر الزهر، فقال لي: حللت أرض الجن أبا عامر. | |
| | - البستان | - إلى واد من الأودية ذي دوح تتكسر أشجاره، وتترنم أطياره. | 91 |
| | | - غيضة شجرها شجران: سام يفوح بهارا، وشحر يعبق هنديا وغارا. فرأينا عينا معينة تسيل، ويدور ماؤها فلكيا، ولا يحول. | 93 |
| | -البستان "القصر" | - إلى شجرة غيناء يتفجر من أصلها عين كمقلة حوراء. | 98 |
| | - الماء | - وجزنا في ركضنا بقصر عظيم قدامه ناورد، يتطارد فيه الفرسان. | 102 |
| | - الأرض | - فانفلق ماء العين... حتى استوى معنا. | |
| | "دير حنة" | - وسرنا حتى انتهينا إلى أصل جبل دير حنة، فصحت: من منازل أبي نواس، وربّ الكعبة العلياء ! وسرنا نجتاب أديارا، وكنائس وحانات، حتى انتهينا إلى دير عظيم تعبق روائحه وتصوك نوافحه، ونزلنا وجاؤوا بنا إلى بيت قد اصطفت دنانه، وعكفت غزلانه. | 104 - 105 |
| | - الصحراء | - وأمال عنان الأدهم إلى طريق، فجعل يركض بنا، وزهير يتأمل آثار فرس لمحناها هناك. فقلت له: ما تتبعك لهذه الآثار؟ قال: هي آثار فرس حارثة بن المغلس صاحب أبي الطيب، وهو صاحب قنص. | 111 |
| توابع الكتاب | -الأرض "مرج دهمان" | - فقال لي زهير: جمعت لك خطباء الجن بمرج دهمان. | 115 |
| نقاد | - الأرض"مجلس | - وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من | 134 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| الجن | الحضرة" | مجالس الجن، وكان بالحضرة فتى حسن البزة. | |
| حيوان الجن | - الماء والسماء | - قرارة غناء، تفتر عن بركة ماء.<br>-ثم ترفعت، وقد اعترتها خفة شديدة في مائها، فمرة سابحة، ومرة طائرة، تنغمس هنا وتخرج هناك، قد تقببت جناحاها، وانتصبت ذناباها. | 147 - 150 151 |

**1-1/الواقعي المعقول:**

الأحداث في الرسالة انطلقت من فضاء واقعي، وهو الحائر "البستان"، فهو فضاء دال حيث يؤطر كل حركة النص، من خلاله نتحول للتعرف على شخصيات عديدة من حيث تكوينها وأفكارها بين الممكن والمحتمل، فهو مكان طبيعي، ولكنه في الوقت نفسه يوحي بالحزن والكآبة.

يجد ابن شُهيد نفسه في هذا المكان مسلوب الأمل، مسلوب الفرح، وهذا السلب شكل ضغطا نفسيا أثر عليه، فبدأ يبحث عن عالم آخر ينتقل إليه بسهولة حيث الحرية والانطلاق، فكان يصاب بحالات من الهذيان أو أحلام اليقظة مرة بإرادته، ومرة أخرى من غير إرادة، فهذا المتخيل هو العالم البديل عن علائق الكبت والحرمان في الواقع، فالمتخيل إذن "بناء ذهني؛ أي إنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى؛ أي ليس إنتاج فكري بالدرجة الأولى؛ أي ليس إنتاجا ماديا"[1].

فابن شُهيد في افتتاحية توابعه وزوابعه يستحضر محبوبته مختارا - بدءا - زمانا ومكانا طبيعيين، فهذه الحالة التي يعيشها تكون من صنعه وإرادته يقول: "وكان لي أوائل صبوتي هوى اشتد به كلفي، ثم لحقني بعد ملل في أثناء ذلك الميل. فاتفق أن مات من كنت أهواه مدة ذلك الملل، فجزعت وأخذت في رثائه يوما في الحائر، وقد أبهمت عليّ أبوابه"[2].

---

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص:43.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:88.

هاهنا يتوقف الواقع، لينتقل إلى عالم من الحيرة والتخيل إذ حفرت ذاكرته شيئا من الخيال ليبدأ عالم العجب وعدم التصديق، يقول واصفا ما حل عليه بعد الحزن والإغراق في الرثاء "فارتج عليّ القول وأفحمت، فإذا أنا بفارس بباب المجلس على فرس أدهم كما بقل وجهه، قد اتكأ على رمحه"[1]، ثم يستمر في حديثه لا يخاطب أحدا يعرفه، بل آخر من محيط وهمه "وصاح بي: أعجزا يا فتى الإنس؟ قلت: لا وأبيك، للكلام أحيان، وهذا شأن الإنسان ! قال لي: قل بعده (...) وقات له: بأبي أنت !من أنت؟ قال: أنا زهير بن نمير من أشجع الجن"[2].

إن العالم الذي يوجد فيه لا يمكن الوصول إليه، إنها عزلة تقع في مسافات بعيدة عن الواقع.

وهنا، يبدأ العجيب كما سنراه في النص والأماكن الموالية حسب ترتيبها في الجدول، إنه نص يقدم "أحداثا فوق طبيعية مخالفة لما هو مألوف، وموضوعات خارقة مستغلقة عن التفسير ومستعصية عن الفهم، تثير لدى القارئ أو الشخصية حيرة وقلقا واندهاشا، وهذا لا يعني أن هذا النص مستودع فقط للخارق، وإنما يشكل مزيجا من الواقعي واللاواقعي، من الطبيعي والفوق طبيعي، هذا المزيج هو الذي يخلق المفارقة والتناقض"[3].

وحسب هذا الفهم، يمكن دراسة الأماكن الموجودة في النص انطلاقا من واقعيتها؛ أي تشكيلها البنائي الواقعي، ثم النظر في تحولها الجديد حسب ورودها بحلة عجيبة متخيلة، وقبلا يجب التأكيد على أن المتخيل "يعيد تشكيل بنى الواقع؛ أي إعادة صياغته وتشكيله، وبهذا فإن المتخيل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلا، والمتخيل من جهة أخرى يمثل جانبا من جوانب الواقع وأحد مكوناته، فالمتخيل على الرغم من كونه مكونا من مكونات الواقع، فهو يؤثر فيه، ويحدث خلخلة في بنياته"[4]. وبذلك يستحيل، المكان الأصل (الحائر) إطارا عجيبا يجمع فيه السارد شخوصا من مختلف الأزمنة والأمكنة لتلتقي جميعا حول محور واحد مهيمن عليه منذ البداية وهو "التغني ببراعته الأدبية، فهو يحكي ولكنه لا

---

1 ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:89.

2 المصدر نفسه، ص:89.

3 محمد تنفو: النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)، ص:135.

4 حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:54.

يوغل في ذلك، وإنما يبقى دائم الارتباط بالواقع الفني االذي يريد أن يعرض آراءه فيه"[1]، وموقفه منه.

**2-1/المتخيل الوهمي:**

المكان في التوابع والزوابع يدمج المتخيل الوهمي في الواقعي، ذلك أن الواقعي هو الأرضية التي تشتغل عليها، وتحاول التأثير فيها، وما المتخيل إلا وسيلة من وسائل ضعضعة الواقعي من حيث تجاوز المنطق الذي يحكمه إلى منطق خاص يتحكم فيه المتخيل أيما تحكم.

وأنت تقرأ نص ابن شُهيد تجد أن المتخيل أكثر جرأة من الواقعي، وأشد وقعا منه في المتلقي/ القارئ، وأمّا المتخيل يقول أشياءه بصورة واضحة، ويقدم حقائقه على أنها الحقيقة الأولى التي يتجاهلها الواقع.

إذن، إن بناء المكان عند ابن شُهيد يبقى بشكل وهمي، وإن طابق اسمه الواقع الخارجي، فالمكان السردي التخييلي يبقى عالما مستقلا، ليس له امتداد على الواقع، إنما يحصر امتداده على صفات التوابع والزوابع ككل، وهو قائم في ذهن القارئ له أبعاده ومقوماته ومظاهره.

ومع ذلك، يظل المكان في العالم الخارجي غير ما هو في العالم السردي، فالسارد يبني من مخيلته وواقعيته.

ببساطة، إن دراستنا للمكان في نص التوابع والزوابع تحاول أن تنقلت من القيود البنائية للمكان من خلال أنواعه المعهودة (المكان الجغرافي، المكان النصي، المكان الهندسي...) لتغوص في خلخلة هذه الأنواع الكلاسيكية، حيث يتجاوز السارد الأماكن المعروفة، ليتوقف عن تجربة غير عادية تنطلق من خلجات نفسه، وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث، ووقائع؛ أي من خلال الحالة النفسية التي استطاع أن يرحل بها من أماكن حقيقية واقعية إلى عوالم خفية/ غير واقعية.

---

[1] علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي (في القرن الخامس مضامينه وأشكاله)، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1990،ج:02، ص:562.

وهو – ابن شُهيد – قبل كل شيء يحرص كل الحرص في جعل رسالته مميزة كل التميز من خلال التنويع في الأماكن الموظفة – الطبيعية – ليتجاوز اتصاله بالواقع ليستحيل كاللوحة بلا عنوان، وهنا يصبح أمام مغامرة تجمع بين الثبات والانطلاق، مغامرة يقودها السارد في الجمع بين معلوم واقعي يدعم الرسالة ويرسمها منتظمة في مقابل انغلاق/ مجهول يلامس المتخفي ليعيد صياغة عناصره، وتركيبه على نسق آخر، مستعينا بملكة الخيال المنطلقة.

والآن، نكشف عن هذه الأمكنة الواقعية، وكيف أصبحت متخيلة في ذهن السارد، ومن المفيد بدءا التنّويه بأننا سنختار التقسيم الذي قدمه غالب هلسا للمكان في كتابه المكان في الرواية العربية من حيث إنه مكان مجازي أقرب للافتراض، وهو مجرد فضاء تقع، أو تدور فيه الحوادث، له وجوده في ذهن الكاتب فقط، مع إمكانية وجوده فعلا في الواقع؛ بمعنى أنه مكان غير مؤكد، إنما هو أقرب إلى الافتراض.

قبل البدء في استخراج الأمكنة التي زخرت بها التوابع والزوابع، وتبيان مدى واقعيتها، وكيف أنها أصبحت عجائبية بفضل تخييل ابن شُهيد لها، نحاول الآن الدخول إلى عالم ماهية المكان الافتراضي.

يقف المكان الافتراضي أمام "أمكنة افتراضية تنشأ بتأثير الخيال كاشفة عن مصداقية الواقع المفترض"[1].

وهذا بالضرورة حسب – فاطمة بوزيان– يحدث بوجود واقع آخر ذي أحداث تحدث في جغرافيا أخرى، وأعطي هذا الواقع الآخر اسم الواقع الافتراضي، وفي هذا الواقع هناك أحداث تحدث وجغرافيا وزمان[2]، مثله مثل الواقع الذي يحوي كل هذه الآليات السردية "فما يحدث هو خيال بالتأكيد، ولكنه خيال واقعي مادي ملموس ومحسوس"[3].

انطلاقا من هذا التعليل، نجد أنفسنا أمام أماكن افتراضية، صنعها ابن شُهيد بخياله الواسع ليعبر بها عن قضايا وأحداث سنحاول فك طلاسمها في الآتي.

---

[1] وجدان توفيق الخشاب: وتحدث الوقائع في المكان (قراءة للمكان في قصص غانم الدباغ القصيرة)، مجلة دراسات موصلية، العراق، رجب1428هـ– آب 2008م، ع:21، ص:08.

[2] ينظر: فاطمة بوزيان: المكان من افتراضات الإبداع الورقي إلى افتراضات الإبداع الرقمي، مجلة الحوار المتمدن، مجلة الكترونية، 2008، ع:1451.

[3] المرجع نفسه.

وهنا، إننا نلاحظ أن الفضاءات المكانية المسيطرة؛ هي فضاء السماء، فضاء الأرض، فضاء البستان، فضاء الماء، ونحن سنتناولها بالتدريج مع إعطاء كل فضاء القراءة الافتراضية التي يحملها.

**1-2-1/ المكان الافتراضي الأول: السماء: الأعلى**

تؤطر الرسالة تيمة الرحلة في فضاء جغرافي يتوزع بين الأعلى والأسفل، نحاول أن نفتتح دراستنا على الأعلى الذي تمثله السماء، باعتبارها من الأماكن الواسعة مثلها مثل: الأرض، الصحراء، الجبال، عالم المياه...

يرتبط الأعلى "السماء" بفحوى الرسالة عامة، حتى أنه يعد النقطة الأساس التي بها ارتكز ابن شُهيد ليخوض زمام الرحلة إلى وادي الجن محاورا أعلام العربية، وهذا بحد ذاته انزياح عن الأسفل "الأرض" المهيمن. الأعلى هنا هو؛ الطهر، السموّ، القدسية، التي ترتبط بمكان افتراضي واقعي لجأ إليه ابن شُهيد هاربا من واقعه حيث يحقق رغبته الذاتية التي لم تجد لها "مكانا في الواقع، فسكنت الخيال، وإذا ما كان دور الخيال يتمثل في تشييد واقع فوق الواقع، فإن الرسالة قد مكنت صاحبها –إزاء الظروف المحيطة به– من الخروج عن عالمه الحقيقي، والإقامة في عالم آخر من صنع خياله، عالم تنتفي فيه التناقضات، والعراقيل، وتكتسب فيه الرغبات الدفينة حق التحليق بحرية مطلقة دونما قيد أو موانع"[1] مستأنسا بالتوابع، ومحاورا لها، ويزداد تأكيدنا على أهمية هذا الفضاء عندما استعمل الفعل "طار" في استهلال رحلته إلى تلك الأرض، فغير ناء عنا دلالة هذا الفعل خصوصية "الطيران" و"التحليق" الذي لا يكون إلا في السماء.

وإذا ما بدأنا تفتيت هذه الدلالة الأم لتوقفنا عند دلالات أخرى يرمي الراوي من خلالها بث ملكات كامنة في نفسه، لعله حبا في الرفعة، والعلياء، والتسامي إذ هو الشهيدي الأشجعي الذي يحمل بذور الاعتزاز، والعجب بملكته الأدبية أولا، وبنسبه أينما حل، وحضر ثانيا.

كل هذا كلام واقعي فعلا من: أماني وحاضر يعيشه ابن شُهيد، لكن السؤال المطروح الآن: أين الشق الثاني من عملنا؛ بمعنى أين العجيب في توظيف السارد لهذا الفضاء الواسع؟

[1] عبد العزيز شبيل: البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي، ص: 171- 172.

بدأ العجيب في الرسالة عندما أراد ابن شُهيد الانتقال إلى العالم الآخر، الانتقال من العالم الأرضي "الواقع/الحاضر" المحسوس إلى عوالم ما ورائية في رحلة إلى وادي الجن، بادئا بالسماء محلقا للوصول إليه، وتمّ هذا الانتقال بتدخل قوى غيبية "زهير بن نمير" لمساعدته في مشواره الطويل مع أعلام العربية وروادها.

يروي ابن شُهيد رحلته إلى أرض الجن برفقة شيطان اتصل به، وعرّفه قصده من اصطفائه ومصاحبته، فقبل ابن شُهيد هذه الصحبة، فهو فارس اسمه زهير بن نمير من أشجع الجن، يبحث عن إنسي من أشجع الإنس، فبعد أن تأكدت الصحبة بينهما "تذاكرا يوما أخبار الشعراء والخطباء، ويتساءل ابن شُهيد إن كان في الإمكان أن يلتقيا، فذهب زهير يستأذن شيخهم"[1]، وبعد أن تمت الموافقة "سار بنا كالطائر يجتاب الجوّ فالجو"[2].

وبعد ذلك، يظهر من النص السابق الصفة القدسية لعالم السماء الذي ارتبط بالارتفاع والسمو، لتصور مغامرات خارقة قام بها السارد وتابعه، قصد البحث عن "عالم آخر يكون بديلا عن الواقع، وصولا إلى المطلق واليقين"[3].

وتجلت قيمة الانتقال إلى العالم الآخر "السماء" في ترجمة أحلام ورؤى ابن شُهيد التي لم تتحقق في دنيا الواقع، منتقلا من خلال "السماء" إلى أماكن وأزمنة غير حقيقية يلتمس فيها الملجأ والخلاص من واقعه.

وعلى أية حال، فإن رحلة ابن شُهيد إلى عالم الجن بالبداية "السماء"، بدت مبينة أساسا على التصور الديني لحادثة الإسراء والمعراج التي تحكي صعود الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ليلة الإسراء على ظهر براق إلى "السماوات السبع يصحبه جبريل عليه السلام هاديا ومرشدا، وقد رأى في السماء الأولى (آدم)، وفي الثانية (يحي وعيسى)، وفي الثالثة (يوسف)، وفي الرابعة (إدريس)، وفي الخامسة (هارون)، وفي السادسة (موسى)، وفي السابعة (إبراهيم) عليهم صلوات الله أجمعين وكان صلى الله عليه وسلم رأى في كل سماء أشياء تؤسس في ضوئها جملة من الأوامر والنواهي"[4]، ومن ثمّ انتهت رحلة المعراج

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:256.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:91.

[3] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي(التجنس... آليات...خطاب المتخيل)، ص:158.

[4] حسين جمعة: القواسم المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي، مجلة التراث العربي، سوريا، 1425هـ – 2005م، ع:97، ص:44.

إلى سدرة المنتهى، إذ رأى من "آيات ربه الكبرى ما لا يستطاع وصفه وذكره"[1]، وقد جاء في القرآن حول سرد هذه الحادثة ما نصه: ﴿**فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى، مَا كَذَبَ الفُؤَادُ مَا رَأَى، أَفَتُمَارُوْنَهُ عَلَى مَا يَرَى، وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى، عِنْدَ سِدْرَةِ المُنْتَهَى، عِنْدَهَا جَنَّةُ المَأْوَى، إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى، مَا زَاغَ البَصَرُ وَمَا طَغَى، لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الكُبْرَى**﴾[2].

يبدو واضحا أن تيمة الانتقال إلى العالم الآخر في القرآن الكريم، مرتبطة بقصة الإسراء والمعراج، إذ جاء فيها قوله تعالى: ﴿ **سُبْحَانَ الذِّيْ أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الذِّي بَارَكْنَا حَولَهُ، لِنُرِيَهُ مِنْ آَيَاتِنَا إِنَّهُ السَّمِيعُ البَصِيْرُ**﴾[3].

فأعجب ابن شُهيد بالمعراج النبوي، وراح يستوحي منه "فكرة صعوده إلى السماء، والالتقاء مع الأرواح، ثم زينها بخياله وإبداعه الفني بحيث جعلها قاصرة على الناحية الأدبية"[4].

فلا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى الدور الإلهي الذي تميز به معراج النبي صلى الله عليه وسلم من خلال رحلته إلى السماء في التأثير والتحفيز لدى الأدباء – عامة – وابن شهيد بصفة خاصة، فقد استطاعت تيمة المعراج أو الارتفاع إلى السماء أن تسهم في تجسيد صورة البطل متلاحمة مع تيمات المعجزات، والحلم والتسامح، إذ إن الرفع من خاصية الأبطال والأنبياء، فهم ينتقلون من عالم الدنس والزيف والخطيئة إلى عالم النقاء والطهارة والفضيلة المرتبط دوما بالسماء"[5] مما زاد في تجلي الصورة البطولية لشخصية "ابن شُهيد"، وما يعزز هذا الطرح، ويدعم هذه القراءة تجلي تيمة البراق بكل خلفياته التراثية في النص، حيث إن هناك تشابها بين أسلوب المصاحبة، وطريقة التعرف في الرسالةّ، وقصة الإسراء والمعراج "فجبريل عليه السلام هو الذي اصطحب سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام على ظهر البراق، وهو الذي كان يعرّفه بالأماكن والأشخاص، ويشرح له ما دق أو غمض،

---

[1] عبد العزيز فيضالي: الكتابة القصصية في رسالة حي بن يقظان لابن طفيل، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004– 2005م، ص:48.

[2] سورة النجم: الآيات: من 10 إلى 18.

[3] سورة الإسراء: الآية: 10.

[4] عبد الحميد ثابت المشوح: توابع ابن شُهيد وزوابعه تستوحي المعراج النبوي الذي حفز الأدباء على خلق أدب رفيع، مجلة النور، مجلة الكترونية، سوريا، ع156. (www. annour magazine. htm).

[5] عبد الحميد ثابت المشوح: توابع ابن شُهيد وزوابعه تستوحي المعراج النبوي الذي حفز الأدباء على خلق أدب رفيع.

وكذلك الحال هنا، فالمصاحب للراوي (ابن شُهيد) دائما هو (زهير بن نمير)، وهو الذي يعرفه بتوابع الشعراء والكتاب، أما وصف الأماكن والأشخاص فهو من نصيب القاص"[1]، دون أن ننسى أن انتقاله تم على ظهر فرس يسابق الريح.

بناء على هذا، فـ"ابن شُهيد" رحل بالفعل إلى عالم الجن، المختلف كل الاختلاف عن عالم الإنس محاولا فيه "استعراض آراء كبار الأدباء العرب، وجعلهم يعترفون به كشاعر وأديب، بل إنه في بعض الأحيان يرى أنه متفوق عليهم، فحقق الخيال له هذه الأمنية التي فقدها في الواقع"[2].

وبعد، لم يقتصر الخوض في غمار مسألة الأماكن الافتراضية في التوابع والزوابع على السماء وحدها، بل تعداها إلى موضوعة "الصحراء".

**1-2-2/ المكان الافتراضي الثاني: الصحراء: اللامتناهي**

نميز منذ الوهلة الأولى توظيف الصحراء كمكان افتراضي ثان بعد السماء، ورد ذكره في بداية الفصل الخاص بالشعراء، يقول ابن شُهيد في هذا: "وسار بنا كالطائر (...) ويقطع الدوّ فالدوّ"[3].

فالصحراء مكان لا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق، إنه اللامتناهي، إذ إنّ ما يمتاز به "الامتداد، وأيضا الافتقاد للمقولات الحضارية التي نلمسها في المدن، ويمارس عليها الجميع رغباتهم وحاجياتهم، مكان من هذا القبيل يعيد إلى الذاكرة مرحلة بدائية في تاريخ التطور الإنساني والمجتمعي"[4].

فالواضح أن الإنسان في مراحله الحياتية الأولى، وأثناء تواجده في هذه الأمكنة قد استبد به "الخوف، والرغبة عنها نحو البيت مستقر الألفة"[5]، وهي عوامل غير متوفرة حاليا لعامل التمدن والانتصار الحضاري الذي غطّت حياته الجديدة.

إذن، تشكلت الصحراء "عند الكتاب وفقا لرؤاهم الفكرية، فهي تبدو إيجابية تارة، وتبدو سلبية تارة أخرى، الأمر الذي دفع بالكثيرين إلى التفكير الملي بصعوباتها، فقد ظهرت عند

---

[1] عبد الحليم منصوري: الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار(دراسة نقدية أسطورية)، ص:70.

[2] علي الغريب محمد الشناوي: فن القص في النثر الأندلسي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص:305.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:91.

[4] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص:54.

[5] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص:54.

بعضهم دليلا على طمس الهوية كالجوع والتشرد والحرمان، في حين أن البعض نظر إليها كسجل للعادات والقيم الأصيلة في المجتمع"[1].

نعم، هي كذلك- إيجابية – في نظر ابن شُهيد، فهي رمز للصفاء والشجاعة، واتساع الأفق، هي كل هذه المعاني التي افتقدها في واقعه، ومع مجتمعه، عندما هرب للصحراء، فإنه هرب من المدينة وضوضائها، بل مجتمعه – خاصة حاسديه – الذين حسدوه على "نعيم خفيف العيش، وحب الأصدقاء، وموالاة الوزراء والأمراء له، فراحوا يسعون به لدى الملوك، وينتقصون شعره وأدبه وأخلاقه"[2]، فما وجد من سبيل للخلاص من كل هذا سوى أفق واسع يسمعه ويريحه، بل يسمعه كشخص ماثل أمامه؛ إنه الصحراء.

لكننا ندرك جيدا أثناء البحث عن سمات المكان الطارئ الصحراء، من خلال حركة السارد، أنه لايضعنا على خريطة "صحراء" معروفة في رحلته، بل هي مكان مجهول الوجود، ليس لها مقابل جغرافي واقعي، وإن اجتازها فإنه يسير نحو الوهم، لكنه مرغم على اجتيازها لدلالات مازلنا نبحث في تفاصيلها.

والصحراء – علاوة على ذلك – دليل الأصالة والتقاليد، قد ارتبطت في أذهاننا بالعصور العربية الأولى، التي صنعت نسيجا حياتيا عضويا واحدا لسلالة عربية سارت على نمط القبيلة والوحدة، وبنت دولة ثابتة متواصلة من القدم إلى اليوم.

فلو رجعنا إلى الموروث الشعري لوجدنا أن الصحراء هي المرتكز الأول للشعراء لتناول قضاياهم، وهمومهم، وقبل ذلك مركب أساسي للشخصية العربية، وخاصية جوهرية للنشاط الفكري، فكانت القصيدة الشعرية صورة لهذه الصحراء لغة وبناء وإيقاعا وموضوعا، بدءا من المقدمة الطللية التي فرضتها الظروف التي يعيشها الإنسان العربي في الصحراء إلى مختلف الأغراض، فالشعراء في الجاهلية كانوا ينهلون معانيهم من واقعهم المادي في الصحراء، ومن موروثهم الشعري ومن الأساطير و(...)".[3]

---

[1] صخر علي المحيسن: البنية الدلالية والسردية في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2005م، ص:117.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:28.

[3] محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه علوم، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005– 2006م، ص:91.

وهكذا، مثلت الصحراء في حياة ابن شُهيد الأمن والاستقرار، بل هي مبعث الثقة، والملاذ الآمن تحميه من شرور معاصريه، بل مثلت الماء الذي يغسل جسده من الهم والحزن، وهذا التحول في الوظيفة – من المكاني إلى النفسي– التي يؤديها المكان؛ هو تحول مؤقت خاص بابن شُهيد فقط، عبّر من خلاله عن ارتباطه بالصحراء، وفي أمله أن يغير هذا المكان جزءا من حياته ففاعلية المكان ليست فاعلية مادية هنا، بل هي فاعلية نفسية.

ولم يقف دور الصحراء عند ذلك، بل مثلت العشيرة – خاصة– عند ابن شهيد الذي فقد صلاته وروابطه بالمنابع والجذور، وهنا تبدو الصحراء، رمزا للأصالة والرجوع إلى أعماق الأرض، الأرض التي افتقد استقرارها، فقد شهد مظاهر انحلالها ومجتمعه، اللذين تمخض عنهما انهيار الدولة الإسلامية، وتفكك الأندلس إلى دويلات متناحرة في ظل حكم ملوك الطوائف.

فالأندلس رمز الحياة والكبرياء والانتماء، وهي في الآن نفسه مصدر المعاناة والقلق، فقد عانت كثيرا من جراء تفككها إذ "نُهبت دورها وأحرقت، وقُتل العديد من أهلها"[1].

والصحراء وإن تبدت عنصرا قاسيا يدعو للوحشة عند البعض، إلا أنها تشكل نمطا من الألفة والأمن عند ابن شُهيد الذي يفهم تفاصيلها، وتقلبها، إذ لا تكف على أن تكون عاملا من عوامل الانتصار وإثبات الهوية لديه.

والآن، إذا عدنا وبحثنا في دلالة الدو/ الصحراء "وجدناها ذلك المكان الرحب الواسع، ذلك المكان الخالي الأجرد الذي تنعدم فيه الحياة، وتستحيل، فهو مكان لا يصلح إلا للانعزال والخلوة بالذات، وهذا هو الهدف الذي يبحث عنه ابن شُهيد الهارب من ذم الخصوم، المحقرين المقللين شأنه، المجروح في كبريائه بسبب الإحباطات التي وقفت عائقا في طريقه لتحقيق المجد الذي يحلم به؛ وهو الوصول إلى أن يكون كاتبا من كتاب الدولة، ووزيرا من وزرائها، وأعدّ نفسه أن يكون كذلك"[2]، عندها صبّ جام غضبه على عاهة الصم التي كان يعاني منها، إذ يجد فيها السبب الذي قصر به عن بلوغ مراده، كما قصر بالجاحظ جحوظ عينيه، فيقول: "إلا أنه يُر أغبن من الجاحظ لنفسه؛ وإن كان واحد البلاغة في

---

[1] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:07.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:259.

عصره، فما باله لم يلتمس بها شرف المنزلة بشرف الصنعة، وقد رأى أن ابن الزيات وإبراهيم بن العباس بلغا بها ما بلغا، وهو يلتمس فوائدهما والجاه بهما، فلا يخلو في هذا إما أن يكون مقصرا عن الكتابة، وجمع أدواتها، أو أن يكون ساقط الهمة، أو يكون إفراط جحوظ عينيه قعد به عنها، كما قصر بي أنا فيها ثقل سمعي، وبأبي القاسم ورم أنفه، إذ لا بد للملك من كاتب مقبول الصورة تقع عليها عينه، وأذن ذكية تسمع منه حسه، وأنف نقي لا تذم أنفاسه عند مقاربته له"[1].

ومن ثمة، هي حالة من الإحساس بالاختناق والاغتراب مما يحدث حوله، ورغبة منه كذلك في الهروب إلى وطن جديد، إلى منقذ تزول فيه كل هذه الأحاسيس، وهذه المعاناة، فلم يجد غير الصحراء بكل ما فيها من صفات يصلح لذلك، مكان واسع لا وجود لذلك الإحساس بالاختناق فيه، عالم حلّت به البركات، والخيرات وذلك من خلال ارتباط اسم الصحراء بالنخيل والتمور، وبهذا أكسب المكان طابع الجمالية والبركة في خيراته.

إنّ الدوّ أو الصحراء امتازت بصفة اللامحدودية الجغرافية، وهذا ما جعل ابن شُهيد يختارها كمساحة حرة للبوح والانطلاق، فرغبته في الانعزال عن العالم نتيجة إحساسه بالضعف، وعدم قدرته على تغيير الواقع المعيش، جعله يفضل الهروب والابتعاد إلى "عالم الخيال: الصحراء" لتجسيد ذلك التغيير، والابتعاد.

ومن الصحراء إلى الأرض، المكان الآخر، الذي أجلّه ابن شُهيد، استنادا إلى المرجعية القائلة: أنها مكان معبر عن الذات والهوية والانتماء.

**1-2- 3/ المكان الافتراضي الثالث: الأرض: الانتماء**

أولا، لقد ظهر تعجيب المكان "الأرض" في الرسالة من خلال ربطه بشخصية جني يلف ويدور في الأمكنة والأزمنة مرافقا السارد، في أنه يقدم الغامض والمشوق، لينعكس الغموض والتشويق على المكان نفسه "الأرض".

في رسالة التوابع والزوابع لا تعني الصحراء المكان المرئي، المفعم بالانتماء اللامحدود، والأصل والحياة، إنما الأرض هي الرمز أو بالأحرى مجموعة الرموز الحية، والإيحاءات الثرة المفعمة بالدلالات المتوثبة والمؤجلة، التي تتوارى خلفها أسرار الحقيقة،

---

[1] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م:01، ق:01، ص:243.

ومواقف الواقع والحياة والإنسان و(...) ابن شُهيد يكتب عن أرض موجودة في ذهنه، يتخيل وجودها، رغم علمه بعدم وجودها في حدود العالم الحسي.

وفي محاولتنا البحثية للامساك بوهمية المكان "الأرض" ذلك انه يبعث على الإبهام وانفتاحه اللامتعين في ذهنية السرد، لكنه واقع صحيح في تفكير السارد، سنجلي الآن عن وهميته التي تنتشر على مساحة الامكنة في الرسالة.

من هذا المنظور، ندخل عالم ابن شُهيد الأرضي، بوصفنا طرفا فاعلا فيها، لا متلقيا سلبيا، فنحاور المقاطع السردية ونستنطقها، في محاولة جادة دؤوب، وكلنا سعي إلى اكتشاف أبعاد الوعي والصراع فيها.

وانطلاقا من الهوية الطبيعية والغريزية التي تحكم العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض وتدرك حدسيا؛ لأن "الأرض هي الوجود ذاته، هي البساط الذي يتحقق فيه الوعي والذات والتاريخ".[1] فهذه الأرض هي التي تشكل العمق الطبيعي بما ترسمه وتضمه ضمن عناصر الكون (السماء، القمر، الشمس، الجبال، السيل، البحر، الوديان،...).

هذا التنوع الخلاق في موضوعات الأرض كما طرحته التوابع والزوابع، أتاح لابن شُهيد التذكير أن فضاء الأرض فضاء واسع، جاء ذكره في بداية الرسالة، عندما جاب الجو وقطع الدو مع تابعه، ليلمح أرضا ليست كأرضنا، ويشارف جوا لا كجونا؛ إنها ببساطة أرض الجن.

إذن، ذكر مظاهر هذا الفضاء الثاني "الأرض" وارد غير مرة في الرسالة، فهو يوظف – كثيرا – الجبال، المروج، الوديان و... وهو، رغم محاولته التحليق في فضاء السماء إلا أن هذا لم يمنعه من العيش في الأرض، وتضمينها بعض أحداثه.

فقد جعل صاحب "أبي نواس" يعيش في قمة الجبل، عنه يقول: "وسرنا حتى انتهينا إلى أصل جبل"[2].

وبعدما أنهى حواره مع تابع أبي نواس فضل ابن شُهيد البقاء في المكان نفسه – الجبل– حتى النهاية، يقول في هذا الشأن: "فانصرفنا عنه، وانحدرنا من الجبل"[3].

---

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص:159.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:104.

[3] المصدر نفسه، ص:105– 106.

ومن ثمة سنتوقف عند دلالة كلمة الجبل على ما بها من إيحاءات الشموخ، والارتفاع، وصعوبة اعتلائه، لتجدها معبرة عن فكرة لا يمل ابن شُهيد من تكرارها في مناطق كثيرة من الرسالة، وهي علو شأنه، وارتفاع أمره لعلمه وأدبه، وكذا نسبه الذي لا يفتأ ذاكره في كل موضع.

فابن شُهيد يعتز بنسبه، ويؤكد أنه ترعرع في "ظل الجنان القرطبي، استشعر مظاهر السعادة في الرقي الأندلسي، وتربى في قصور الإمارة فشبّ على العزة والإباء، وأحسّ بالعظمة والكبرياء، وهو سليل الحسب والنسب، من نسل أسرة عرفت بالمجد، وتدرجت في سلم الوزارة"[1].

وبالنظر إلى مفردة الجبل نجد أنها "ارتبطت في موروثنا الديني بـ ابن سيدنا نوح عليه السلام، وكان من العاصين المتمردين على الحقيقة التي جاء بها أبوه، كما ارتبطت بـ"موسى" النبي الذي كان يذهب إلى جبل الطور لمناجاة ربه"[2]، لكنما بورود مفردة الجبل في الرسالة ترتبط الدلالة أكثر بموسى وتبتعد عن ابن نوح، لتدل على ابتعاده عن مظاهر الحياة الأندلسية العابثة، واللاهثة وراء زخارف الدنيا، وملاهيها من جهة، والرغبة في الهدوء والراحة، والسكينة التي يمتلكها الجبل لحظة لجوءنا إليه.

ومن ثمة، تنفتح دلالة الجبل باعتباره "وسيلة وملاذا للانفتاح على الميتافيزيقي، والسحري، وهو المكان الأثير للتهيّؤ للفعل النبوئي أو الحدسي (...) بانفتاح الشاعر على سحرية الوجود، ومن ثم أيضا تتداخل الحواس، وتتراسل، وتأخذ الأشياء صفات جديدة"[3].

نعم، إن الجبل اسم لمعلم أرضي واقعي دليل على اتساع الآفاق، وعاملا يعزز الإحساس بالحرية والمتعة، فالخطاب الشهيدي يعبر عن العالم الخفي بالواقع الحسي، وهذا ما يجعلنا نتخيله، ونجتهد في رسم صوره من خلال الأسلوب التصويري لهذه المكانية الغيبية، إنه عالم أبي نواس عاشق الخمرة – الأول- ذات الخصوصية عنده، لما أضفى عليها من سمات الفن والإبداع ولما حمّلها من رموز وأوصاف معنوية تبعدنا عن عالم الخمر

---

[1] مشاعل بنت عبد الله بن عوض باقازي: مستويات الأداء البلاغي في أدب ابن شُهيد الأندلسي، ص:01.

[2] عبد الجواد خفاجي: شرط الشاعرية...شرط الحداثة دراسة نقدية في ديوان موسيقا للبراح للشاعر بهاء الدين رمضان -- (1-1)، مجلة الشعر، ع يوليو 2004 (www . oocities. Org / bahaa 22002 / alshar2 .htm)

[3] المرجع نفسه.

المادي، فقد استطاع أبو نواس من خلال طاقته الفنية والإبداعية والروحية أن يجعل لخمرته أبعادا، وأن يرسم لها آفاقا تفترق من الخمرة التي تغنى بها الذين كانوا من قبله ومعاصروه.

من هذا المنطلق، نرى بأن الخمرة عند أبي نواس وسيلة لتبديد الأحزان التي تأكل روحه، فما كان له أن يداوي آلامه إلا باللجوء إلى نفسه وإلى خلواته.

هذه الخمرة كلها ضوء وفرح ونشوة وتجلٍ، قادرة على أن تجعل أبي نواس سعيدا حرا طليقا، غير مبال بمجتمعه وكل واقعه.

أليست خمرة أبي نواس تلك، أشبه ما تكون بخمرة ابن شهيد؛ وماذا تقول عن النشوة بالخمرة عند ابن شُهيد، والتي فاقت حدود التصور في وصفها، فقد قال الحجازي في وصفه: "كان ألزم للكأس من الأطيار بالأغصان، وأولع بها من خيال الواصل بالهجران"[1]، فقد كان همّ ابن شُهيد أن يعيش، ولذلك أجمع من عرضوا لذكره على وصفه بالتهتك حيث وصفه صاحب الذخيرة قائلا: "أبو عامر بن شُهيد فتى الطوائف، كان بقرطبة في وقته وبراعة ظرفه خليعها المنهمك في بطالته، وأعجب الناس تفاوتا بين قوله وفعله، وأحطهم في هوك نفسه، أهتكهم لعرضه وأجرئهم على خالقه"[2].

وهكذا، تمكن ابن شُهيد من تحويل هذا المكان – الجبل– من مادة خام إلى معطى افتراضي يشعره بالأمان والحرية اللتين افتقدهما في واقعه المعيش.

ثم ينتقل بعدها، في مقاطع من الرسالة إلى أرض توابع الخطباء الذين اجتمع بهم في مرج دهمان، ليدل هذا المرج على قطعة أرضية دار فيها الحوار، وثبت اللقاء، فهو بهذا يعاود الاتصال بالأرض الواقع، مع درايته الكاملة أن رحلته كانت في السماء الخيالية.

والمرج هو اسم آخر لربوة، المقصود بها المكان المرتفع من الأرض، وهي أحسن ما يكون فيه النبات، ذات خصب وماء طاهر.

فرغم قناعتنا بالجانب الخيالي لهذا الموعد، وللرحلة قبلها، لكننا نلاحظ أن ساردنا يعطي أحداثه بعدا واقعيا قابلا للتصديق، فهو لا يعدو أن يكون افتراضا للمكان والشخصيات

---

[1] ابن سعيد المغربي: المُغرب في حلى المغرب، (تحقيق: شوقي ضيف)، دار المعارف، مصر، ط4، 1993، ج:01، ص:85.

[2] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م:01، ق:01 ، ص:191– 192.

المتحاورة؛ لان ذكر فضاء الأرض بما تحويه من قرائن يترتب عليه ملامسة الطبيعة البشرية التي تستدعي التنقل في الأرض دون سواها.

الآن، ندرس المقطع الذي وظف فيه النص "المرج"؛ هذه الأرضية الواسعة المحتوية على ألوان الثمار، والحيوان ليثبت فكرة محتواها: أن جمال الطبيعة الأندلسية ليس له جمال يناظره في كل ربوع الأرض.

وربما حملت هذه الكلمة دلالة سعة صدر، وانشراح قريحة ابن شُهيد كحال هذه المروج الواسعة التي تحوي السعة، والانشراح؛ فصدره كثيرا ما احتمل عداوة، وتنكر الوشاة الذين أفسدوا عليه عند الحكام، فما كان إلا أن قابلهم بنفس طيبة صابرة، تأبى الخضوع لرغباتهم، وتشي بكثير من الرفعة، وكرم الخلق.

وإذا استقصينا دلالات الفضاء الأم؛ الأرض، من خلال توظيف ابن شهيد لها، فلا محالة تبدو للوهلة الأولى دالة على أنها أم البشر؛ لأنها أصله، منها خلق، ومنه قوله عز وجل: ﴿**وَاللهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الأَرْضِ نَبَاتًا**﴾[1] لهذا يحن ابن شُهيد لأصله الأول – الأرض- فاستعان به ليتذكر، ويتعظ أنه منها، وعائد إليها.

وإذا تأملنا صور توظيف الأرض لازداد اقتناعنا بأنّ ابن شُهيد يعود في كل مرة ليوضح أن الأرض هي منشأنا، ومعقلنا، وهي أمنا التي منها حقيقتنا الأزلية، لأصلنا الذي لا يغيره أي تطور علمي مهما تقدمت البحوث، والاكتشافات في أننا خلقنا من طين، إذ يقول جلّ وعلا: ﴿**إِنِّيْ خَالِقُ بَشَراً مِنْ طِيْنٍ**﴾[2].

هذا باختصار عن دلالة الأرض داخل النص السردي، لنختزل كلمة أخيرة في: أنّ الأرض سيدة المكان تأتي "لتحتوي الموجودات العينية على ظهرها، وتحيط بها (...) الأرض المستقر، والموطن، فهي حاملة الوجود، وأصل كل جمال، ونهاية كل حي، كما أنها الأم الحنون، والكنز المدفون"[3]، فكانت كل الرموز والمعاني حملتها الرسالة، وأراد ابن شُهيد بثها لاقتناعه بها.

---

[1] سورة نوح: الآية: 17.

[2] سورة ص: الآية: 71.

[3] منال الحقيل: حياة الصعلوك الاجتماعية في العصر الجاهلي، مجلة رؤى، مجلة الكترونية، المملكة العربية السعودية، 2007، ع03:( www .adabihani .com / inf / articles php actionshow&id= 7à ).

إن نظرة فاحصة للفضاءات المتداولة كانت الجبل، والمرج والقصر... تحيلنا إلى فضاء واقعي له وجوده في الخارطة الجغرافية (الأرض) متلاش في فضاء خيالي يستوعب الحدث العجائبي بعلاقاته المتعددة.

هذه الأماكن وغيرها في التوابع والزوابع تحمل طابعا واقعيا من حيث كونها أماكن لها تسمياتها في منطقة الواقع المحدد جغرافيا، فالأرض، والجبل، والمرج، أماكن متداولة ومعروفة من قبل الإنسان، ولكن الذي يجعل هذه الأماكن لا تمت للواقع بصلة؛ هو سمة الخيال التي يضفيها السارد في وصفه لها أولا، وفي الأحداث المنافية لقوانين الطبيعة التي تحدث فيها ثانيا؛ ذلك أن خيال القاص يتلاعب بهذه الأمكنة فيحيلها من فضائها الواقعي إلى فضاء خيالي، مصادرا بذلك الوعي البشري في وجودها الممكن.

وبانتقالنا إلى الفضاء الثالث "البستان" نتمثل دلالاته، وعجائبية أحداثه، فلعلّه الفضاء الأكثر بروزا وحضورا في ثنايا الرسالة.

في البدء، نذكر أنه الفضاء الذي يحمل جماليات تجعل روحك، وحواسك تسمو إلى آفاق عليا من الشعور، والراحة؛ إنه فضاء الحائر "البستان"، إذ تمّ توظيفه عندما عرف أرض الجن، وقبلا عندما تذكر محبوبته التي راح يرثيها فيه، فما وجد غيره مكانا متنفسا عن همومه، ومواسيا مضمدا جروحه.

**1- 2 - 4/ المكان الافتراضي الرابع: البستان: الهوية: الفردوس المفقود**

لقد بلغت الأندلس من "الحضارة والمدنية ما لم تبلغه بلدة من البلدان التي سكنها العرب المسلمون أو استوطنوها فاتحين"[1]؛ فقد أجمعت المصادر القديمة والدراسات الحديثة على أنّ طبيعتها الجميلة التي توفرت فيها كل "عناصر الخصب من مياه كثيرة، وأنهار ومناخ معتدل، وأرض معطاء، إلى جانب اليد الماهرة الصنّاع التي عرفت كيف تتعامل مع الطبيعة الجميلة فتنسقها في حدائق ورياض وبرك ماء ونوافير وأزهار مختلفة"[2] تفوق كل وصف، حتى غدت جنة الأرض، فهام بها الأندلسيون وغيرهم، فقد شغفتهم حبا، فأقبلوا يسرحون في خمائلها، ويستمتعون بمفاتنها؛ فهي "جنة الأرض، وفتنة الدهر، يتشوق إليها كل

---

[1] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص:60.

[2] محمد حسن قجه: محطات أندلسية (دراسات في التاريخ والأدب والفن الأندلسي)، الدار السعودية للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1405هـ- 1985م، ص:123.

من حدّث عنها، أو بُلّغ أخبارها، أو قرأ أوصافها في شعر شعرائها أو استمع إلى زائريها من الشعراء الآخرين، ويتسابق في التوافد عليها كل ما هيئت لهم أسباب ذلك"[1].

وقبل هذا وذاك، ندخل عالم الطبيعة والبساتين العربية التي جعلها السارد أندلسية محضة، من خلال رؤية مكانية جعلت تقاطعا كبيرا بين المكان الأندلسي(الحلم) والمكان العربي(الماضي)، بدأ الحديث عن الأماكن الجميلة ذات الحلة البستانية في صدارة الرسالة، وهذا عندما راح يتحدث عن موت من كان يهواه، فقد شرع في رثائه ذات يوم، في بستان أُغلقت عليه أبوابه، فصار وحيدا؛ يقول النص في هذا الشأن: "فجزعت وأخذت في رثائه يوما في الحائر"[2].

ألا تذكرنا الوحدة بالطبيعة ومناظرها، فغير خاف أن الطبيعة متنفس للبوح إذا ضاقت الدنيا، فهي تشمل البساتين والرياض ذات الجبال الخضراء، والسهول الجميلة، وتغريد الطيور على أفنان أشجارها، تصطبغ بظلال وارفة، وألوان ساحرة، تتنفس بجو عبق عطر يضاعف من روعته وبهائه ما يتخلل جنباتها من مواطن السحر ومظاهر الفتنة التي تبعث الراحة والاطمئنان في النفوس.

وهكذا، شعر ابن شُهيد بالحزن والألم لفقدان حبيبه، فما وجد من ملجأ لراحته وأمنه غير اخضرار ساحر ومياه جارية تعيد إلى روحه الهدوء والسكون، لكن إحساس الفقد ليس وحده سببا لحزن ابن شُهيد، فقد ظُلم – كذلك – في مجتمعه، وأحاط به جملة من الحساد والخصوم نغصوا عيشه واستقراره، لهذا تجده يفر إلى مكان أخر يوفر له الإنصاف، وفعلا وجده عالما "متفرع الشجر، عطر الزهر"[3]، عالم يمثل "المعادل الموضوعي لقضيته مع واقعه بكل ملابساته، وقد بحث عن الآخر، فوجده في عالم الجن"[4].

وأصبح هذا العالم كذلك – عالم الجن– متنفسا لابن شُهيد مثله مثل الطبيعة"البستان" فقد ساعده على مناقشة قضيته مع "واقعه الذي ظلمه، فحاول أن يدافع عن نفسه أمام محكمة الإنس، ففشل في ذلك، فلجا إلى عالم الجن طالبا الاحتكام إليه من خصومه"[5].

---

[1] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، ص: 60.

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:88.

[3] المصدر نفسه، ص:91.

[4] علي الغريب محمد الشناوي: فن القص في النثر الأندلسي، ص:301.

[5] المرجع نفسه، ص:302.

وبعد، عمدت إلى تقديم توصيف للبيئة الأندلسية حتى أقف على أسرار ولع ابن شُهيد في الحديث عنها، وذكرها في كل موطن من مواطن رسالته.

وندع ابن شُهيد ينقلنا من بيئة إلى بيئة عبر رحلة أندلسية بامتياز؛ لأنه يتنقل من بيئة جاهلية إلى أخرى أموية وغيرها عباسية، ولوّن الكل ببيئة أم "أندلسية" من خلال توظيفه ملامحها وطيبها وعطرها.

فلعلّك تلاحظ أنّ السارد كلما انتقل من تابع إلى آخر عزم على أن يلتقي به في بيئة خضراء، وسط رياض يصر على وصف مظاهرها، وإدراك ما تحويه من أبعاد جمالية تصور حسن إبداع الله عز وجلّ.

ويعنينا هنا أن نتعرف على طبيعة كل بيئة عربية، ولعلّنا سنبدأ بالبيئة الجاهلية التي تراه يرسم لها صورة جميلة من خلال تجواله على توابع أصحابها، فالغريب أنها ذات أودية، وأشجار محيطة بها، وأزهار يفوح منها السّام، والبهار، وتتخللها الأنهار الجارية، وتغرد فيها الطيور بأصوات عذبة.

فالبيئة الجاهلية غنية بمظاهر الطبيعة التي ألهمت كثيرا من الشعراء بسحرها وأسلوبها وجمالها، حتى صارت مصدرا أساسيا، استقى واستفاد منه الشاعر الجاهلي كثيرا من إبداعه وفنه.

ومن ثمة، فنحن لا نعدو الصواب أو نبتعد عن الواقع إذا قلنا أن الشعر الجاهلي أساس لكيان الشعر العربي، والأصل الذي هيأ لكل المتأخرين أن يستمدوا منه فيض معانيهم وصورهم وأخيلتهم[1].

وينبغي أن تكون دراسته في مدونتنا محلّ التطبيق دراسة تتوفر فيها عناصر الدقة عن هذا الشعر وبيئته وشعراءها، وهكذا وجدنا أنفسنا نتتبع كل شاعر وبيئته، لنقف عند أوّلهم.

إنه، امرئ القيس أول من التقى به من الشعراء الجاهليين، شاعر المعلقات والأطلال، كان "فارسا شجاعا، وملكا شامخا بأنفه ولهذا نراه يقابل أبا عامر وتابعه على صورة جواده الأشقر، وكيف لا يفعل ذلك وهو الذي شقي بثأر والده"[2]، فقد عرف عنه أنه كان ابنا

[1] ينظر: شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1995، ص:07 إلى 10.

[2] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:265 – 266.

للطبيعة شب تحت سمائها، لتمثل مصدرا يستقي منه صوره وإبداعه؛ لهذا نجد ابن شُهيد يدرك قيمة الطبيعة عند امرئ القيس، فيخطط للقائه مكانا جيدا، يؤدي فيه حوارا في بيئة تليق بامرئ القيس، فالتابع يسكن في "واد من الأودية ذي دوح تتكسر أشجاره، وتترنم أطياره"[1].

هي بيئة جاهلية سكنها امرئ القيس، شبيهة بطبيعة الأندلس في النظارة والسحر، ويكون بذلك الوصف قد وصف لنا هذه الأرض، مع أننا كنا نود أن يفصل لنا الوصف، فيدخلنا إلى عالم الخوارق والأساطير، فيحدث بذلك تناسبا بين التابع ومكانه، فقد أشرنا سابقا إلى وصف خارجي منح للتابع بصورة عجيبة آهلة بالغرابة وغير متوقعة الظهور.

مع هذا، فإننا نؤكد العجائبية المكانية في إعادة الروح لشخص امرئ القيس في مكان وزمان حاضرين، حتى تتخيل كأنه يحاوره الآن، وأنك تحضر حيثيات الحوار صورة وصوتا.

المكان الذي وضعه ابن شُهيد لتابع امرئ القيس، أكيد هو مكان خيالي يوجد في ذهن السارد الذي حاول أن يسقطه على التابع مما قرأه عن امرئ القيس، والبيئة التي عاش.

بعدها مباشرة، يبدي ابن شُهيد رغبته في لقاء صاحب طرفة بن العبد، الذي اختار للقاءه مكانا يمثله، فهو يعيش عند "غيضة شجرها شجران: سام يفوح بهارا، وشحر يعبق هنديا..."[2]، وهنا يبدو التصوير العجيب للمكان الذي تفرد تابع طرفة بن العبد بالعيش فيه، وهنا ينتابك شك أنك أمام حقيقة أم ضرب من الخيال؟ ببساطة يسترجع ذهنك حقيقة سردية معينة حتى يزول الإبهام والعجب، تقول هذه الحقيقة السردية أن الكاتب يستطيع خلق عالم حكائي، "وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافا جوهريا، يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة تكون معادلا موضوعيا لما يدور في داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر"[3].

وبانتقاله إلى البيئة العباسية متتبعا أثر توابع الشعراء العباسيين هناك، وجدها بيئة لا تقل أهمية عن البيئة الجاهلية، فيجعلك تعيش مع هذه الأمكنة في خيالاته حيث يدركها

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:91.

[2] المصدر نفسه، ص:93.

[3] صخر علي المحيسن: البنية الدلالية والسردية في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص:107.

ويبصرها، بل إنه "يضفي على المكان طابعا إنسانيا، فتمتزج الطبيعة بالإنسان، ويندمجان في بعضهما البعض، كأن الحدود تمحى بينهما، فيكون الإنسان منظورا إليه من خلال الطبيعة، وتكون الطبيعة منظورا إليها من خلال الإنسان"[1].

ومن قبيل المقاربة بين مكان التابع الحقيقي، والمكان المرسوم في ذهن السارد، اسمعه يطالعنا بهذا الوصف المكاني لبيئة أبي تمام الشاعر المجدد، الذي يعيش في "شجرة غيناء يتفجر من أصلها عين كمقلة حوراء"[2].

جميع هذه الحقائق والنماذج تضيء الخلفية النفسية من وراء توظيف ابن شُهيد لعالم البساتين والاخضرار.

فهذا الفضاء السردي يعبر عن رغبة ابن شُهيد في التنفيس عن مكنونات نفسه، ومكبوتات أعماقه، ونحن ندري أن البستان ينقل النفس البشرية إلى "مشهد حي من مشاهد الطبيعة الحية حيث خضرة الأشجار تزرع في النفس الإنسانية السلامة، والطمأنينة، وتبعث فيها زهو الحياة وشبابها (...) كما أنّ حالة الصفاء تستشف من المشهد، وتتحرك حاسة الشم بانتشار رائحة الأزهار التي تفتح النفس، وتجعلها تنجذب، لتتأمل ذلك الجمال عبر حاسة البصر التي تسهم في تكوين صورة فنية ذات أبعاد حسية، ونفسية"[3]، وما هذه الدلالات التي تحملها فضاء البستان إلا لنجعلها نرافق ابن شُهيد في إحساسه بأن يهرب ليرتاح من مجتمعه، وتناقضاته من جهة، وليشكي حقد معاصريه، وحسدهم، بل إسرافهم في الكيد له، والغض من شأنه من جهة أخرى.

كما يحمل هذا الإطار السردي دلالة أخرى، لعلها رغبته في تصوير الحياة، والبيئة الأندلسية التي أسرت ساكنيها، والسامعين عنها على حد سواء، فالبستان جزء صغير من حلقة أكبر، هي الطبيعة الأندلسية التي أصبحت "الحلم البهيج الذي يملأ قلوب الشعراء في سكرات الخيال، وهي الأغنية المحببة التي يترنمون بها في أمسياتهم الجميلة الحالمة، ولياليهم العذبة الفاتنة"[4]، فراحوا ينسجون أجمل القصائد واصفين مظاهر هذه الطبيعة، فقد

---

[1] أحمد الناوي بدري: خصوصية تشكيل المكان في آثار ابراهيم الكوني الروائية (الرباعية نموذجا)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، ع:62، ص:287.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:98.

[3] نادر حقاني: تحليل نص من رسالة التوابع والزوابع (إجازة تابع امرئ القيس لابن شُهيد)، ص:103– 104.

[4] أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3، 1985، ص:190.

وصفوا "الرياض وأنوارها، والحدائق وأزهارها، بل أنطقوا الأزهار فتفاضلت، وأُجري الثناء على لسانها فمدحت(...) والشمس، والقمر، والهلال، والبدر، كما تحدثوا عن السحاب، والبرق، والرعد، والعاصفة، ثم أشاروا إلى الليل والنهار ووصفوا تلك الأشياء وصفا حسيا رائعا"[1]. لهذا فقد لازم هذا الفضاء السردي كامل المقاطع السردية، والمتصفح لـ"التوابع والزوابع" لا شك لامح هذا في ثناياها.

وإذا أضفنا إلى هذا الفضاء المكاني فضاء آخر، يحمل في طياته دلالات كثيرة؛ إنه فضاء القصر الذي رُبط بتابع البحتري، ولكنه يمنح ملكية تامة لـ "طوق بن مالك" دون أن يعرفنا به، أضف إلى هذا أنه لا يمنحنا وصفا داخليا للقصر على الرغم من اعتياده حياة القصور، خاصة زمن العامريين، بل إنه يكتفي بوصفه خارجيا من خلال ذكر ميدان القتال الذي يتقاتل فيه الفرسان أمام هذا القصر.

ربما نجد لهذا تفسيرا من خلال رجوعنا للفترة التي عاشها ابن شُهيد، ففي القسم الأول منها – أي زمن الرخاء والاستقرار– شهد عزا، وترفا في عهد العامريين، فشاهد زهو حضارة الأندلس في شتى مظاهرها، فإذا همنا فضاء العمران لوجدنا قصورا، ومجالسا فاخرة، وإذا تتبعت أكثر لرأيت مدنا "تتزين بقصور فارهة – كالحمراء مثلا – تحيط بها البساتين والحدائق، تحليها النافورات والتماثيل، تملؤها الأرائك، تجري من حولها الأنهار"[2]، واستحضار ابن شُهيد لفضاء القصر راجع لتعلقه الشديد بهذه القصور التي "أسرفوا في تشييدها على غرار قصور الأموين، والعباسيين في المشرق، واتخذوها منتجعات للاستجمام، والراحة، وللاستغراق في حياة اللهو والشرف، والنعيم، بعيدا عن مقر الحكم بالحاضرة"[3].

ويبدو جليا أن هذه القصور فضاء يعبق بهندسة فنية، وزخرفة هندسية ضاربة في عمق البناء الأندلسي الذي طالما وشي وببقايا الحب والحلم، كلما وطئت رجلاك ذلك الفردوس المفقود وابن شُهيد واحد من أبناء هذه الأرض التي رسمت تضاريسها في جسده، فأصبح يحيا بها، ويتنفسها وصفا واستدعاء فاض عبقه في ثنايا رسالته، ولو عدنا للقسم

---

[1] امحمد بن لخضر فورار: من ملامح وصف الطبيعة الأندلسية زمن الدولة العامرية، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008، ع:04، ص:25 و34.

[2] أحمد يوسف خليفة: مصادر الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002، ص:09.

[3] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، دط، دت، ص:313.

الثاني من الفترة التي عاشها ابن شُهيد، كان عهد الفتنة فيها قد بدأ، فشاهد سقوط الدويلات الأندلسية بكل مظاهرها، وكأن شيئا لم يكن.

لعلّ منطلقنا التفسيري يقول: ما وجد خير ممثل لهم غير أولئك الفرسان المتصارعين أمام باب القصر الذي يمثل الأرض الأندلسية، وهي المرتبطة بإشراقة الماضي، وبهاء الأطلال التي تأسرك وأنت تستعيد تاريخ المدينة التي تكالب عليها هؤلاء الفرسان الممثلين في الأقوام الدخيلة على الأندلس عابثين بتراثها، وكل صروحها الضخمة.

وهكذا، غدت قرطبة جزءا لا يتجزأ من أحاسيس الشاعر، فهي ماثلة في كل ساعة ولحظة لا يكاد يفارق فكره وخياله، يحن إليها حنين الوطني المخلص في حبها.

هي دائرة ابن شُهيد إذن، عندما حاول أن ينسج حكاية مكان مفقود على أرض الواقع، فحاول أن يحاكيه خياليا، بل يبين ملامحه كما هي في أرض الواقع، فغير خاف أنه سرح بخياله كثيرا في طبيعة الأماكن المذكورة في الرسالة؛ لأنها ببساطة تشبه قرطبة الأم.

وهكذا، ننتهي من الحديث عن موضوعة البستان، تلك الموضوعة التي كسّر من خلالها ابن شُهيد نمطية السرد المعهودة والقائمة على آليات سردية مستقاة من الواقع، فأعلن تمرده من خلال الدخول في لعبة جدل بين الواقع واللاواقع.

فبهذا المعنى، راح الخطاب الشهيدي يعبر عن العالم الغيبي بالواقع الحسي، وهذا ما جعلنا نحاول التخيل، ولا نجتهد في رسم صوره من خلال الأسلوب التصويري لهذه الأماكن الغيبية.

**1 – 2 – 5/ المكان الافتراضي الخامس: عالم المياه: فضاء الخصب والحياة**

يشكل الماء عنصرا هاما من العناصر الأساسية الموجودة في الكرة الأرضية، وهو من أكثر المواد توفرا على سطحها وفي باطنها.

وبعد، لقد طغى استعماله هذا الإطار المكاني على الفضاء المخصص له عبر العديد من المقطوعات السردية للرسالة. فإذا ما أردنا تمثل نماذجه في الرسالة، لصادفنا حضوره في أول رحلة قام بها ابن شُهيد مع تابعه "زهير بن نمير" إلى صاحب امرئ القيس الذي وجده في "واد من الأودية ذي دوح تتكسر أشجاره، وتترنم أطياره"[1].

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:91.

هكذا، تتحكم تيمة الماء في كتابة ابن شُهيد، منفتحة على التأويلات المتعددة لمكون الماء الذي يعد المعادل الموضوعي للحياة، ومحاولة إعادة تشكيل هذه الحياة، حيث يغدو الماء حياة جديدة وأملا، وكل هذا ينطبق على رغبة السارد في إعادة أرواح الأدباء للحياة – خاصة امرئ القيس– لمعاودة النشاط الأدبي من جديد، إنه يبعث الروح في أجسادهم، ويتخيلهم يحاورونه حتى يشهدهم على أدبه، وبلاغته فهو أديب وشاعر وناقد بحق فبإعادة إحياءهم يشعر أن الحياة تنبض من جديد وتشهد بحقه في الإبداع والتميز.

فعلاقته بالماء علاقة حياة وأمل وثورة على أعداءه وخصومه، ليلمس في التوابع والزوابع حلم الأرض والإنسان والسماء والولادة الجديدة معا.

وإذا ما سرنا مرة أخرى، لتلمسنا حضوره في ضيافة تابع أبي تمام الذي فضّل أن يسكن في قعر العين، ويقول النّص في هذا: "فأنفلق ماء العين على وجه فتى كفلقة القمر، ثم استنشق الهواء صاعدا إلينا من قعرها حتى استوى معنا"[1].

فالماء هو لسان السارد الذي ينطق من خلاله بالحقيقة والواقعية عن أبي تمام الإنسان والشاعر، فقد عرف بجمال الخِلقة، ولطافة النفس، علاوة على ذلك يعتبر شاعرا مجددا في العربية؛ لأنه لم يتبع أساليب القدماء في بناء القصيدة، وخرج بذلك على عمود الشعر، وبلغ من الإجادة والروعة المبتكرة ما لم يبلغه شاعر آخر.

وفي استعمال آخر لهذا الفضاء، ذهب السارد في ولعه بالماء أن أسكن حيوان الجّن بأكمله في هذا الفضاء فكان مستقرهم بركة ماء، وجعلها مكان تواجدهم، ونقاشهم في مختلف المسائل الأدبية، اللّغوية.

وفي هذا الفصل الخاص بحيوان الجنّ، نتوقف عند صورة الإوزة الأدبية التي تسبح في بركة الماء، مرة سابحة هائمة بنفسها، ومرّة طائرة محلقة مبتعدة عن الناس.

لا يحتاج القارئ إلى طول تأمل ليدرك أن هذا المبنى الطبيعي "الماء" ما هو إلا مبنى رمزي "يشير إلى معان لا تصدق، معان ذات غموض، وفصله الأخير – الحيوان– بخاصة يعبر عن محتوى رمزي لفواعله الحاضرة، وأمكنة حوارها، "فالعجائبي، هاهنا، من النوع الذي يجري فيه تركيب الحكاية تركيبا تمحى فيه الحدود التي تفصل بين الإنسان والحيوان، وعالم الممكن واللاإمكان، فينحي القارئ جانبا أفكاره الراسخة عن الحياة الطبيعية،

---

[1] المصدر نفسه، ص:98.

وعن الواقع، ليتقبل سردا يتخطى فيه السارد هاتيك الحدود، ويتجاوز بذلك المعقول إلى اللامعقول"[1]، وهذا بطبيعة الحال، منسجم مع حكاية الإوزة الأدبية، وهذا نزوع عجائبي من ابن شُهيد، فالإوزة باعتبارها من الطيور، لا يمكن أن تكون إنسيا يحاور ويناقش، على ذلك، فإن القارئ مضطر إلى الأخذ بهذه الحكاية باعتبارها من الخوارق، "التي لا يروم الراوي من المروي له، أوعليه، أن يقتنع بصحة ما يروي"[2].

من الواضح أنّ هذا الحدث ذو طبيعة ثنائية؛ واقعية تبدو من طرف السارد، وعجائبية من جهة الإوزة، وهذا شيء يستدعينا إلى القول: إن المتحاورين من مجالين مختلفين: حقيقة/ متخيل، وربما كان اختيار أبي عامر لقضاء الماء كمكان تسبح فيه الإوزة، وتطير، ما يساعدنا على الفهم المرتب لدلالة هذا الفضاء باعتباره "إطارا مفتوحا، يفضي بالحدث إلى فضاء خارجي يسير بالحكاية في أكثر من اتجاه"[3] من بيئة اتجاه الحرية والانطلاق، بل المتعة والشعور بالقوة، وهي معان يوفرها فضاء "الماء" دون غيره من الفضاءات الحياتية الأخرى؛ لأنه يلائم الشخوص الموظفة "الإوزة".

إن المنحى الذي عمد فيه ابن شُهيد إلى اختيار فضاء الماء يعكس مدى قدرة هذا المكان على التعبير عن مكنونات ساردنا، فهو فضاء افتراضي لا وجود له في الواقع المحسوس، بخاصة البركة مدار الفصل، فهي بركة لا نستطيع تحديد موقعها على الخارطة، كونها ببساطة وليدة الخيال المحض، وهي مكان افتراضي؛ لأنه ببساطة رمز به المؤلف لمعان، فالمكان مثل الكائنات يحمل معاني يستطيع الزمن كشفها.

وإننا نكشف على مرّ الزمن رمزية هذا الفضاء، ودلالة توظيفه دون غيره من الفضاءات الافتراضية المساعدة على تكوين عوالم خفية تشير بخفية للواقع ومجالاته.

الإنسان، الذي أصله ماء وطين، وجب عليه أن يحترم أخاه، ويعايشه لا أن يقلق راحته ويزعجه.

وحاصل النظر، يظهر بجلاء أن خصوصية المكان في هذا النص السردي ازداد حضورا وتوظيفا من خلال تعبيره عن الأماكن الطبيعية الحاضرة بيننا، لكن ابن شهيد

---

[1] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)، ص:10.

[2] ابراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1431هـ- 2010، ص:203.

[3] إبراهيم خليل: حكاية الإوزة والسرد العجائبي (نظرة جديدة في السرد العربي القديم)، ص:10.

أعطاها بعدا آخر من التخيل، ليرسم لها أحسن الصور؛ لأنها في نظره تعبر عن صورة، ومكان واحد لازال ذاكره: إنه الفردوس المفقود.

**خاتمة الباب:**

تحولت التوابع والزوابع إلى بنية كلية، عملت على احتضان مكونات الحكي وتوجيهها. فمن الملاحظ أن عالم الشخصيات كان عاجا بالتّخييل الذي اتسمت به أبعاد هذه الشخصيات، ناهيك عن نظام التسمية الذي اقترب كثيرا من الخيال، كل هذا وظف بطريقة عجائبية مفارقة؛ تزيدك تأكيدا أن الشخصيات المذكورة في الرسالة يستحيل اجتماعها أو عودة الروح لها ثانية، وهنا تكمن المفارقة التي لا تحدث إلا في التوابع والزوابع، وتمت الأحداث والحكايات في حوار نمطي يوهم بالواقعية.

أما العالم الزمني فقد عمد فيه الراوي إلى الاختراقات التي مثلتها الاستباقات والحوارات الخارجية بين توابع ابن شُهيد ليتجاوز الزمن التتابع الخطي، وتتداخل الأزمنة فيمتزج الماضي مع الحاضر، ويكثر ورود المستقبل، عبر أقوال وتداعيات الشخصيات، وقد اتصف زمن التوابع والزوابع ببعد عجائبي لكونه التبس في الغالب، وتداخلت فيه الحياة بالموت، وشوش نظامه.

أما العالم المكاني، فإن الكاتب بناه على بعدي الواقعي والافتراضي، وبهذا تقطعت الأحداث بانتقالها من مشهد واقعي إلى مشهد متخيل فنطازي، فتعايش المشهدان المتنافران المتضادان المتلاحمان جنبا إلى جنب لتبدو التوابع والزوابع أكثر إدهاشا وبراعة في صياغتها ولتقريب صورة الأماكن الغيبية وظف الخطاب الشهيدي أبعاد المكانية الوضعية، وهذا لضمان نجاح الرسالة التبليغية، وإحداث الأثر، إذ لا نتصور عملية تواصلية ناجحة دون أن تكون مادة الخطاب مألوفة لدى الطرف المرسل إليه.

فما يحدث هو خيال بالتأكيد، ولكنه خيال واقعي مادي ملموس ومحسوس – خيال معرفي– فالأمكنة التي وظفها ابن شُهيد كانت في عالم وواقع آخر، متخيل من جهة، ولكنه حقيقي ومحسوس من جهة أخرى.

وهكذا، تحصلنا على بيئة قصصية مشحونة بعناصر الجمال المدهش والمثير والمعجز في الوقت ذاته، وحين نسم هذه الأمكنة ببعدها الخارق فلأننا ننطلق من طبيعة

تركيبها وخاصياتها المخالفة الأمكنة الجغرافية المألوفة في الواقع، وهذا ما تزخر به أمكنة التوابع والزوابع تماما بحيث تتحرك الشخصية في هذا العالم الواسع دون علم منها بأنه سيتحول إلى مكان عجائبي بفضل الذهنية السردية، بحيث تكفل السارد بجعلها عجيبة/ غير مألوفة.

# البــاب الثــانــي

## العجـائبيـة وتشكلهـا السـردي في المنـــام

الفصل الأول: عجائبية الشخصيات

الفصل الثاني: عجائبية الأزمنة

الفصل الثالث: عجائبية الأمكنة

# الفصــل الأول

## عجائبية الشخصيات

**عتبـة:**

تطرقنا في الفصل الأول من هذا البحث، إلى الحديث عن بنية الخطاب العجائبي في رسالة التّوابع والزّوابع وكشفنا جانبا منه، إلا أن الخطاب العجائبي القائم على الحلم أو المنام يحقق متعة بحثية جديدة عن طريق منامات ركن الدين الوهراني، ذلك المنام المعبر عن شخص الوهراني الذي تجرع مرارة الخيبة، فجنح في كتابته إلى "السخرية من الزمن وأهله وأمكنته، وإلى التّصوير الكاريكاتوري الفاضح للعورات النفسية والجسمية والعقلية لكثير من شخوصه الذين تسلط عليهم جام غضبه، ولم يتورع عن ذلك حتى عند مخاطبته لكبار زعماء عصره".[1]

إنَّ هذا النص "المنام" استطاع إلى حد كبير، تأسيس جمالية سردية قد يكون الوهراني متميزا فيها، حيث بنى منامه على حدث وشخصية خارقين بُنيا في عوالم وأطر تضمن له وضوح الصورة في ذهن المتلقي/ القارئ، لذلك نحاول في هذا الفصل أن نكشف عن خصوصية العالم الذي يؤطر منام الوهراني، كما فعلنا في الفصل الأول، فما هي خصوصية هذه المؤطرات المنامية؟

إن كل حدث، مهما كان، يدور في زمان ومكان خاصين، تقوم به شخصية أو شخصيات من شأنها أن تضمن حركية النظام العلائقي داخل المنام، وتمكن هذه الحركية في حيويتها و فاعليتها وعلاقاتها المترابطة داخل النص السردي.

ولذلك، سنكشف عن هذه المكونات الثلاثة (الشخصيات، الزمن، المكان) مع التركيز على عالم الشخصيات في بداية دراستنا.

**تأسيس أوّل: سؤال القراءة:**

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا مؤسِسا ومؤثرا في بناء النص السّردي، بحيث لا يمكن تصور نص سردي بدون شخصيات "ومن ثم كان التشخيص هو محور التجرِبة الروائية"[2].

فالشخصية إذن عنصر لا يمكن أن تتم دراسة النص السردي دون المرور عليه والوقوف عنده، كما لا يمكن أن يخاطبه إلا من خلال صلته القوية بعناصر السّرد الأخرى.

---

[1] عبد اللطيف المصدق: ركن اليمين الوهراني شيخ المنامات ورائد السخرية، (tajarbs .blogsport .com /2011 /10 /blog-post4779.html)

[2] روجرب هينكل: قراءة الرواية(مدخل إلى تقنيات التفسير)، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب، مصر، دط، 2005، ص:231.

إن الحديث عن مقولة "الشخصية" لا يعرف تحديدا دقيقا، وذلك لحركية هذا العنصر وقابليته للتطور، فحسب معرفتنا أن البحث في موضوع الشخصية فيه صعوبات معرفية متعددة حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية، وتصل إلى حد التضارب والتناقض.

ومن هنا، نتبين حقيقة مستنتجة لقراءات متعددة لهذا المكون على مستوى الكتابات العربية، فقد تعددت الكتابات التنظرية، والبحوث التطبيقية "وتنوعت مفاهيمها، واختلفت نظريات النقاد والكتاب حول فعاليتها، وبنيتها في الخطابات السردية، وذلك منذ التدوينات القديمة التي أنشئت عن هذه الخطابات، وقد استمر البحث، ولا يزال عن مكانة عنصر الشخصية ضمن بنى النصوص الحكائية، على اختلاف أشكالها، وأحجامها، وأنواعها".[1]

أمّا محاولتنا نحن فستتناول شخصيات الوهراني ذات الخصوصية المحددة حسب الهيكل العام للمنام الكبير، وتتمثل هذه الخصوصية في اعتماده شخصيات مرجعية تعبر عن "عالم سبقت المعرفة به، عالم معطى من خلال الثقافة والتاريخ (الشخصي أو الجماعي) وما يطلب من القارئ هو التّعرف عن هذه الشخصيات"[2] من خلال العودة إلى معارفه السابقة. كذلك اعتمد شخصيات اتّسمت بشبه مرجعية، وذلك "لصعوبة إمكانية إثبات صحة مرجعيتها؛ إما لغياب المعلومات التاريخية عنها، أو تعرضت لتحويرات كبرى جعلت تأكيد بعدها المرجعي يحتاج إلى تأويل معين لإثبات ذلك"[3].

وأكثر الشخصيات المرجعية ورودا في المنام الوهراني هي كالآتي: شخصية الحبيب المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم ، والخليفة الأموي "معاوية بن أبي سفيان" المعروفتان تاريخيا من خلال: اسمهما الكامل، وتاريخهما الكبير، وأهم أخلاقهما وصفاتهما، علاوة على شخصيتي أبو المجد بن أبي الحكم، والمهذب بن النقاش وبعض الشخصيات الغيبية مثل: مالك خازن جهنم عليه السلام، والملك عزرائيل، وغيرهم من أمثال هذا النوع التي من شأنها أن تثبت وتعزز وجود هذه الشخصيات قبل أن ينتقل بها الوهراني إلى الأحداث العجائبية

---

[1] شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية السردية، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة باجي مختار، جامعة عنابة، الجزائر، 1995، ص:196.

[2] فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، (ترجمة: سعيد بنكراد)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص: 08- 09.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي ( البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص:96.

التي تُروى بعدها، مع العلم أن هذه الشخصيات ليست مخصوصة بالدراسة والتحليل عندنا؛ لأنها شخصيات وُجدت في العالم الآخر قبل أن يرحل إليه الوهراني محاورا لها، وأهم ما لاحظناه طغيان هذا النوع من شخصيات على باقي فئات الشخصيات الأخرى المتوفرة في المنام.

لكننا سنركز على دراسة الأفعال التي صدرت عنها، فهناك سلوكات حركية قامت بها تُصنف ضمن العجائبي، وكل هذا يخلق ترددا لدى القارئ في قبول هذه التصرفات من عدمها، وهكذا فهي عجائبية في تصرفاتها.

تحيل منامات الوهراني على عوالم متعددة ومتشبعة من شخصيات تتراوح بين ثابتة (شخصية الخادم الوهراني، الحافظ العليمي)، وأخرى ثانوية تتراوح بين شخصيات تاريخية وغيبية، علاوة عن وجود شخصيات جماعية، من شأنها أن تمدّ الدارس بمادة قصصية زاخرة بالغرائب والعجائب لما تتسم به من خرق للمألوف، وانزياح عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش، وتتغير ثوابتها وأبعادها، على أن الشخصية العجائبية ما هي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع و اللاواقع، وإن طغى الأخير عليها.

الكشف، إذن، تمّ عن محاولة جريئة للوهراني في إنتاج كائنات ورقية "ترتدي ألبسة زاهية، كثيرة الألوان، ودون ريب، فإن خلقها عبر فضاءات النص ومساحاته يمنحها كيانا جديدا، وحرية على مستوى الوجود والدلالة"[1] لتتشكل بعد ذلك ضمن النّص من خلال إسناد "أدوار وأفعال إليها، تقوم بإنجازها على مستوى النص، وكما أراد لها المؤلف خالق النص الأول، والذي يعود إليه الفضل أيضا في منح هذه الشخصيات علامات مدلولات، وكذلك أسماء وألقابا".[2]

والآن، ندرس الشخصيات ذات الحلة العجائبية في كلامها وأفعالها،ولن يخدمنا التقسيم الذي ذكرناه سابقا بخصوص شخصيات هذا المنام؛ لأن اهتمامنا سينصب حول إثارة فكرة العجائبي في شخصيات المنام، والتي تكشف عن نفسها منذ اللحظات الأولى للقراءة الاستكشافية السّردية.

---

[1] شريبط أحمد شريبط: : سيميائية الشخصية السردية، ص:197.

[2] المرجع نفسه، ص:197.

يضعنا المنام أمام شخصيات – هي حقيقة واقعية – ذات حالات نفسية، واجتماعية مختلفة، تضاربت أسرارها وحكاياتها، واختلفت أبعادها وصراعاتها داخل المنام، حضرت أحداث المنام قادمة من دنيا الواقع، فانتقالها من عالم الحياة إلى عالم الخيال (يوم الحشر) يعد تيمة عجائبية بحد ذاتها.

وهنا، قد اكتشفنا أنه يوظف شخصيات معاصرة له– إضافة إلى شخصه – تنتمي إلى الواقع، ذات خصوصية في مجتمعها، فوجودها فعلي واقعي خلال فترة سابقة من التاريخ، لكن مكمن العجيب فيها هو انتقالها مصاحبة (السارد – الخادم) إلى دنيا الآخرة حيث الحساب والعُجاب، انطلاقا من فكرة حتى ولو كانت هذه الشخصيات واقعية فإنها إن ذهبت للمنام، فإنها تصبح عجائبية خيالية.

انطلاقا مما سبق، نسميها عجائبية خيالية، ذلك أنها شخصيات حقيقية، "ليست منسوجة من خيوط أدبية محضة، وليست نتاجا تخييليا لمخيلة مبدعة، فهي في الأصل شخصيات حقيقية، لها وجود محدد معروف وثابت تاريخيا، ولكن صدر عن هذه الشخوص، أو نسب إليها، حدث يخرج على سنن مألوف الواقع".[1]

إن قراءتنا الأولية للمنام، هي قراءة عاقرة، إذ توجبنا وتلزمنا بعدة قراءات متعمقة، مستبطنة لأسرار وإجراءات نقدية طامحة اتجاه نص سردي كلاسيكي يبدو ممتعا ومتمنعا على القراءة العادية التي لا إجراءات معينة لها.

إننا نقرأ نص المنام بكثير من الإصرار والتحدي لنكتشف كيف ولماذا ومتى عبر الوهراني عن واقعه المعيشي الذي رفضه مستبدلا إياه بواقع عجائبي ساحر يحقق فيه مبتغاه.

هو عمل سردي متميز ذو خصوصية نصية سردية، وأكثر ما يميزه تركيبه العجائبي، فمن بين وظائف العجائبية سعيها إلى "التعويض، فلا بد من وجود فراغ في عالم الواقع، أو المعقول، يسعى عالم اللامعقول، أو الخيال إلى تعويضه".[2]

---

[1] لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، ص:135.

[2] وداد مكاوي حمود: عجائبية الرؤيا عند يوسف عليه السلام، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، 2013، مج:20، ع:02، ص:369.

فالمنام نص "خارق أو عجائبي في الأصل وليس في الإبداع، ذلك أن الحلم بنية عجائبية في واقعها، ليست عجائبية مخترقة لأجل الإبداع".[1]

وعليه، فنحن نقف على معمارية المنام العجائبية القائمة على تطويع الفنتازي والماورائي وإثارة فضوله المعرفي، حتى نستطيع الدخول إلى عوالم سردية تستطيع الكشف على الواقع وخباياه.

وبعد، استطاع الوهراني بناء نص منامي سردي، يغري بالاطلاع، منفتح على الخيال العجيب، يثير الدّهشة والتّوتر لدى القارئ.

وهنا، نطبق مقولة تودوروف القائلة: "ضرورة اعتبار عالم شخصيات النص عالم أحياء حقيقي"[2]؛ وهذا معناه تطبيقنا للمقولة على اعتبار أن تعاملنا مع هذه الشخصيات على أنها من عالم الوهم أو الحلم أو الرمز يلغي وجود العجائبي؛ لأن انتماءها إلى مثل هذه العوالم يسوقها خارج حدود الحقيقة الواقعية، ذلك أن النص يصبح غير قادر على تشكيك المتلقي في قوانين عالمه المألوف[3]، وبذلك يكون للعجائبية دور هام في رسم حدود الشخصية إذ مهما صدر عنها"من أحداث مفارقة للمألوف يبقى عالم الألفة بمأمن عن تأثيرها؛ بسبب أنها تحيل إلى عالم آخر يقع في منطقة وهمية، بعيدا عن الواقع".[4] وهو كذلك سنقرأ – بعد قليل– تجسدها في نصوص المنام.

**تأسيس ثان: الشخصيات العجائبية في المنام:**

المنامات عامرة بالشخصيات من مختلف الأمكنة والأزمنة، وقد تفنن الوهراني في توظيف مقومات الشخصية، حيث لا تفقد أي شخصية أبعادها ومقوماتها، فهي تقع في "ثمانية وثمانين شخصية متنوعة عدديا متوحدة جنسيا؛ أي أنها منفردة وجماعية وذكورية من حيث الجنس"[5] يستدعيها الوهراني إلى منامه، حيث إنه يقحمها في سياقات ومواقف تفيض بالنقد اللاّذع والسخرية التي تصل إلى حد التّطاول والوقوع في المحظور الشرعي أحيانا.

---

[1] وداد مكاوي حمود: عجائبية الرؤيا عند يوسف عليه السلام، ص:369.

[2] تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:18.

[3] ينظر: لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، ص:134.

[4] المرجع نفسه، ص:134.

[5] مريم مناع: بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2007– 2008م، ص:143.

"ويجمع المنام إلى جانب شخصيات عصره الحقيقية المعروفة المثبتة في كتب التراجم والأعلام والوفيات، شخصيات مغمورة لا نقف لها على أي أثر في الكتب، وربما يكون الوهراني قد التقاها في حياته التي بدأها في المغرب وأنهاها في المشرق".[1]

ومن هذه الكثرة العددية لشخصيات المنام، سنقوم بدراسة ما يمت منها بصلة للعجائبي، فقد جعلها وتصرفاتها عجيبة، أخضعها للواقع ثم نقلها لعالم الحلم، مستدعاة في الحلم "أعاد بناءها ورسمها، حسب تفكيره وشعوره، إذ كل شخصية واقعية، تقابلها شخصية أخرى في الحلم، تكون انعكاسا لها في حالة التّجانس بينهما".[2]

ومن ثمة، تتحول الشخصيات ذات المرجعية التاريخية الواقعية إلى عجائبية ضمن إطار تجربة تتجاوز المألوف بمخالفة قوانين الواقع، وهو الحال مع شخصيات المنام، الذين في القادم نتابع مواقفهم وآراءهم.

غاية مايهمنا الآن، تلك الشخصيات الراحلة معه إلى دنيا الحلم حيث يوم الحشر والعقاب، سنأتي على ذكرها متتالية، أولها شخصية السارد "الراوي" الخادم الوهراني. ثم نعرج على شخصيات وُجدت في المنام لكن سجلت عجائبيتها من خلالها تصرفاتها الباعثة على التّردد وقبول التّصرف والموضوع.

**1/ صانع عجائبية المنام: الخادم الوهراني**

تعد شخصية الخادم إحدى أهم الشخصيات الرئيسية في المنام، بوصفها الراوي والرائي، فهو المسؤول عن السّرد؛ لأنه يقف داخل المنام وخارجه.

وهذا الحضور الذي يمتلكه الراوي في أي عمل سردي، يمنح له فرصة ممارسة انتقاء الأحداث، و"الاختيار منها تم تقديم ما يختاره وعرضه بالطريقة التي تروقه، وهو الذي يروي أحداثها بلغته، فيتشكل من خلال أسلوبه، وطريقة عرضه خطابها".[3]

ومن هذا كله تظهر وظيفة جديدة للراوي لا غير، إنه سارد مطلع على كل شيء حتى الأفكار السّردية للشخصيات، والتّحكم الكامل في إيراد الوقائع السردية وترتيبها.

---

[1] عبد اللطيف المصدق: ملاحظات على منام الوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق، 2008، (adabwanaqd .blogspot .com /2008/05/blog-post_6119 .html)

[2] بشير محمودي: بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة البحث عن الوجه الآخر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، شباط 2005،ع: 406:
(www.awu.sy/archive/mokifadaby/406/mokf406-007.htm)

[3] عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد(تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص:125.

كل هذه المهام التي وضحناها حول دور الراوي في العملية السّردية نستطيع كشفها أو إسقاطها على شخصية الخادم الوهراني.

لكننا نوضح علاقة السارد بشخصيات منامه، ونكشف تعالقه معها، لكونه يبحث عن مصيره، "فالبحث عن المصير التيمة المُشَكلة لأصناف الشخصيات والمحددة لصفاتها، فالصفات والمظهر الجواني لها يتحدد لمعرفة المصير الذي يتميز بمحددات ثابتة لا تتغير؛ وهي الجنة أو النار؛ وهما ثنائيتان يربط بينهما منطق التضاد الذي ينفي وجود منطقة وسطى بينهما"[1].

هناك إذن، مصير تنتهي له كل شخصيات المنام، بما فيها شخصية السّارد وقبل المصير النهاية، يجب الوقوف عند الشخصية البداية – السّارد – لنحاول بناءها وتشكيل ملامحها، والكشف عن عجائبيتها من واقعيتها.

وعليه، إذن غياب الوصف الخارجي– الظاهري لهذه الشخصية، يدفع إلى استنتاج سمة الواقعية لملامح هذه الشخصية، من حيث تكوينها الخارجي، وردود أفعالها، حيث وردت في هيئة بشرية فحسب، لم يطرأ عليها أية خلخلة أو تغيير يدل على لا مألوفية في تكوينها، أما مصدر العجب في هذه الشخصية، فينطلق في الأساس في وجودها وسط أحداث فوق طبيعية، وخضوعها للاصطدام بشخصيات عرفها في الواقع فوجدها هناك، إضافة إلى اقتحامه عوالم غير مألوفة، تثير الدهشة والحيرة، ومن ثم اندماجها مع كل هذه المؤثرات دون أن يخل وجودها – بوصفها تحمل بعدا واقعيا – بالطابع العام لرواية المحكي العجائبي، مما يصنع منها عنصرا فاعلا مهما في بناء سردية التّعجيب في المنام.

**1 – 1/ الظهور الأول للسارد: خارج المنام**

وبالتالي، لقد ظهر الخادم الوهراني شخصية بشرية عادية نمطية، في بداية النص قبل انتقاله إلى أرض المنام "يوم الحشر"، وإن هذه البداية حملت صفات باطنية شكلت ملامحها، وكشفت عجائبيتها من خلال ممارسته الجملة من المفارقات اللفظية التي جاءت بالتدريج:

1– حسب لحظة استلامه الكتاب (قبل فتحه).

2– بعد فتحه الكتاب.

---

[1] مريم مناع: بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص:143– 144.

هي مفارقات وُظفت بشكل مباشر، عندما تمّ نسج المشهد المنامي الذي يتمثل من خلال طموحات الراوي، وأمانيه داخل سياق نص المنام، ليجسد هواجسه من الداخل، ويكشف عن رؤيتها؛ بحيث تتأتى الصورة المنامية، استبطانا لما يدور داخله، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال ما يفكر به ويرنو إليه، حيث يعبر عن دواخله ورغباته.

ولنبدأ بالبحث في شأن هذه المفارقات، لنكشف بها دواخل الراوي، الذي استهل منامه مقدما بصيغة ضمير الغائب.

وهي صيغة ارتبطت بزمن استلام الكتاب من مولاه وزمن فتحه، إذ يصرح بوصول رسالة شيخه إليه قائلا: "وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل الإمام الحافظ (الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين ركن الإسلام، شمس الحفاظ، تاج الخطباء، فخر الكتاب، زين الأمناء) أطال الله بقاءه".[1]

إنه كتاب ثمين من شخص حسن الخلق والصفات والمنزلة، حسبما أورده الخادم، الذي أغدق عليه كل هذه الألقاب والمراتب، ليأتي بعده مباشرة وصف للحالة الداخلية للخادم من وقع الكتاب لديه، فقد كان "أعذب من الماء البارد في صدر المحرور[2]، وتناوله فكان في قلبه أحلى من الدراهم، وأنفع لجراح البعد من المراهم"[3]، فهي حالة من النشوة والفرح وقعتا في قلبه وقعا شديدا، ليؤكد الراوي أكثر حالة الخادم من ورود هذا الكتاب "على أنه وجد بين جوانح الخادم من نار الشوق أجيجا"[4] للبلاد والعباد، فأخذت به الذكرى كل ما أخذ ولعبت بقلبه نار الأشواق والحنين، فبدأ يسترجع ملامح الوطن وتضاريس الصور والأماكن العالقة في ذهنه.

هي إذن صورة تفاؤلية رسمها الخادم من كتاب شيخه، الذي بني عليه آمالا عريضة، وأحلاما سعيدة، بيد أن هذه الآمال والأحلام تلاشت بمجرد فتحه الكتاب، "فوجده صفرا من الأنباء، خاليا من غرائب أخبار البلد، عاريا من طرائف أحوال الإخوان، قد استفتحه بطلب

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1998، ص:17.

[2] المحرور: نقول الحرّ ضد البرد، والمحرور المصاب بالحمى. ابن منظور: لسان العرب، ج:04، ص:79. (مادة حرر).

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:17.

[4] المصدر نفسه، ص:17.

الثأر من مزاح الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاثة سنين في مخاطبته مجرد الاسم وحذف جميع الألقاب، وبطلبه لثأره في أول هذا الكتاب"[1].

وهكذا، كانت المفارقة في المشاعر والدواخل النفسية، فالخادم بدءا كان متفائلا كله سعادة وأمل من كتاب شيخه، لتنقلب الصورة الجوانية إلى تشاؤم وخيبة أمل من نوايا شيخه اتجاهه.

كشفت جوانية الخادم المتناقضة، عن ماهية المفارقة التي أشرنا إليها سابقا، فمفاد المفارقة من هذا الكتاب إذن كانت قلب التوقعات والصفات التي قدمها للرسالة في المقطع الأول منها، فالمفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، والكاتب قام بتحقيق هذا التناقض فهو من جهة يثني على رسالة شيخه، ومن جهة أخرى يستخف بها.

وبالتالي، فالحركة العجائبية في شخصية الخادم تنطلق من محور داخليته أو جوانيته لتمثل نقطة ارتكاز أساسية في بناء المنام.

من هنا، فإن عنصر المفاجأة بعد الراحة والتفاؤل من وقع حضور الكتاب ساعد على خلخلة شخصية الخادم، وإخضاعه لسلطة جديدة تساعده على الخروج من مأزقه، وتحوله من وضعية إلى أخرى، فيلجأ إلى الحلم لخلق شخصيات تمثل المثل الأعلى للذات الإنسانية، في طهرها وصفائها، فيتحقق – حسبه – المفهوم العميق والحقيقة الأصلية للإنسان.

فالحلم يمثل الوجود المثالي لدى الشخصية؛ لأن في الحلم يتم تحقيق الرغبات المكبوتة، من خلال إخضاع الواقع لتصورات الشخصية وتأملاتها.

وهكذا، نقترب من جوانية الخادم الذي قصد الحلم بعد يئسه من واقعه المرّ، الذي ساء حاله فيه، وضاعت حقوقه، بل عانى حالة من الضجر والقلق مما لحق به، واصفا هذا بقوله: "فانه قد لحقه من الضجر والكلام ما يلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال القروح".[2]

فنحن بذلك أمام شخصية يائسة بائسة، زاد حالتها مرارا رحلة من الضياع والتشرد في غربته عن وطنه "والله ما رجل من سادات بني سارايا شرده عن وطنه الغارات والسّرايا، كان

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:21– 22.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

قدرين في السروج، ونشأ بين الجداول والمروج (...) وفي هذه المواطن كما عملت رائعة الجِنان، ورائحة الجِنان، فرماه الدّهر بالحظ المنقوص، وطرحه في أرباض[1]مدينة قوص[2]، يتقلى في حرّ السّعير، ولا يشبع من خبيز الشعير، إدامه البصل والصير[3]، وفراشه الأرض والحصير"[4]، فتمنى على اللّه "ريح صبا تهب من نحو بلاده وأولاده، لتبرد غليل فؤاده، فهبت عليه من نحو صحراء عيذاب[5]، بكل نقمة وعذاب، فطلعت روحه إلى التراق"[6].

وبالتالي، فإن المتفحص لهذا النّص، سوف يلاحظ أن بطلا ذا بعد واقعي حاول الانتقام من واقعه بالهروب إلى واقع آخر، ينشد فيه الاستقرار، واستقامة الحال، بعدما أغلقت كل الأبواب في وجهه.

ومن خلال ما تم استعراضه، يمكن تأكيد حقيقة مرت بحياة الوهراني الذي كان ينتظر كتاب شوق وحنين من الأهل والأحباب، يشتم فيه ألق البلاد ونبضها الذي افتقده، بعد هجرته منها قاصدا البلاد المشرقية، فسرعان ما اصطدم بواقع عكس ما كان يتمنى، واقع الحافظ العليمي الذي طالبه بالثأر، وهكذا كانت الضربتان موجعتين؛ ضربة الوجع والوحشة للوطن، وضربة رغبة الثأر من الشيخ، وكلاهما تلقاها الخادم هاربا، راغبا في عالم يحويه، ويمنحه راحة القلب والبال؛ وكان المنام فرصة لتحقيق "ما يريده من رغبات وأمان، حتى ولو كانت مستحيلة الوقوع، وبعيدة التحقق، ففي الحلم يظهر كل شيء سهلا وطبيعيا، إن قضية الإمكان المقلقة لا تطرح أبدا".[7]

---

[1] أرباض: جمع ربض، هو ما حول المدينة، وقيل: هو الفضاء حول المدينة. ابن منظور: لسان العرب، ج:06، ص:81. (مادة ربض).

[2] قوص: بالضم ثم السكون، وصاد مهملة، وهي قبطية، وهي مدينة كبيرة عظيمة واسعة، قصبة صعيد مصر (...) وهي شديدة الحرّ لقربها من البلاد الجنوبية. الشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، دط، دت، م:04، ص:413.

[3] الصِّير: السمك المملح. ابن منظور: لسان العرب، ج:08، ص:314.

[4] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص: 18- 19.

[5] عيذاب: بالفتح ثم السكون، وذال معجمة، وآخره ياء موحدة، بلدة على ضفة بحر القلزم، هي مرسى المراكب التي تقدم من عدن إلى الصعيد. الشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي: معجم البلدان، م:04، ص:171.

[6] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:19.

[7] بشير محمودي: بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة البحث عن الوجه الآخر:
(www.awu.sy/archive/mokifadaby/406/mokf406-007.htm)

وهنا نفهم سّر توظيف الخادم للمفارقة في المقطعين السّرديين، فقد "مهدت لخلق جو آخر تسير عليه الأحداث، يختلف تماما عن الجو المألوف عند السّارد، فخلق هذا الجو سيخفف عن معاناته".[1]

وهكذا نخلص من فكرة المفارقة الموظفة في بداية المنام، وهي جوهرية في تجربة السّارد، ومتعمدة لديه، إلى القول: إن المتفق عليه أن المفارقة تناقض ظاهري في الشكل اللفظي للكلام، فيها نتوصل إلى معنيين متناقضين أو متضادين، وبالتالي يتضح للقارئ أن تناقض الشيخ في المقطعين السرديين كان مقصودا.

**1 – 2/ الظهور الثاني للسارد: داخل المنام**

رأينا فيما سبق، الظهور البّشري– الواقعي لشخصية الخادم الذي أبدى تذمره من واقعه الإجتماعي والنفسي، باحثا عن عوامل تنسيه تذمره، وتساعده على تحقيق هدوءه واستقراره، فبعد شعوره بالضجر والقلق من الكتاب الذي حقق له صدمة، وقبلها كان يبحث فيه عن أخبار الأهل والوطن ليطفئ نار شوقه وحنينه، انتابته رغبة في النوم "ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت(...) فخرجت من قبري".[2]

إذن، يتحقق العالم العجائبي المصنوع برؤى مخالفة تستتبع حدثا خارقا للعادة، إذ إن رغبة الرجل الخادم في الخروج من واقعه يرشح عوالم انفصالية عن عالم الواقع، فيطلق الخيال في صنع ظاهرة عجائبية؛ هي المنام لكي ينقل الرجل إلى عوالم متمددة بلا حدود، لا يستطيع أحد محاكمته أو محاسبته، "أَوَ ليس المنام مجرد تهيؤات وخيالات، رغم ما قد يصاحبها من لغو وهرقطة وهذيان، ثم أليس النّوم نفسه وما يجري فيه درجة من درجات الموت؟! فمن يقدر أن يحاسبه على موته الذي ينتعش بالمنام".[3]

ويبدأ المنام، وتظهر الشخصية الثانية للسّارد الخادم أكثر استعمالا لفكرة العجائبي، انطلاقا من اعتقادنا أن نقلته إلى عالم الحشر مغادرا أرض الواقع، هي نقلة تخيلية، بعيدة كل البعد عن الواقع، والحضور الحقيقي للأشخاص.

---

[1] سعدلي سليم: تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص:107.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[3] عبد اللطيف المصدق: ملاحظات على منام الوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق، ص:08.

ومن أجل ذلك يقدم السّارد نفسه، في إطار عجائبي، منذ اللحظة الأولى من المنام، لا يخلو من روح المفارقة اللفظية التي دأب على توظيفها، مع كل مقطع سردي، ومع كل مفارقة قصة خفية لمعنى خفي يحكيه السّارد، كقصة خوفه من أهوال يوم الحشر، فبعد خروجه من القبر اسمعه يصف نفسيته في هذا اليوم "هذا هو اليوم العبوس[1] القمطرير[2]، وأنا رجل ضعيف النفس خوار الطباع، ولا صبر لي على معاينة هذه الدواهي".[3]

وبالتالي، فإن الغاية من ذكر الحالة النفسية لشخصية الخادم، وما يتبعها من مشاعر باطنية، ترتبط بتأدية وظيفة تأكيد العجائبي في هذه الشخصية. فلقد شكلت سمات شخصية الخادم في المحكي الواقعي فضاء خصبا للتفاعل على تفكيك التعجيب داخل هذا المحكي؛ فقد ظهرت شخصية الخادم في صورة البطل الحزين- اليائس من خلال الواقع الذي مضى قبل مرحلة المنام، ولكن حضوره في المنام، حاليا حزن من نوع آخر، هو خوف من أهوال هذا اليوم العظيم.

هاهنا، لقد بدأ المنام الذي يعد سردا داخل سرد، هو منام مداره يوم الحشر الذي يخشاه كثيرا الخادم الوهراني ففيه خوف عبر عنه بإعادتها آية قرآنية تصور هول هذا اليوم ﴿**إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيْراً**﴾[4] محاكيا صورة الخوف والضيق الذي حدث له في منامه، فقد جاءت هذه الآية كأنها ملصقة في جسد المقطع السردي، قريبة الالتحام بتجربة الوهراني التي يعيشها، وهنا حاول مقطعه السردي إعادة قراءة السورة القرآنية وفق موقفه وحاضره، إذ جعل من هول وضخامة هذا اليوم تأخذه كل مأخذ، فهو رجل ضعيف النفس، متعب، لا يستطيع المجابهة أو المقاومة، فحاله شبيه بحال ذلك الكافر الذي يعبس "يومئذ حتى يسيل من بين عينيه عرق مثل القطران"،[5]وهو الحال ذاته عند الوهراني الخائف الوجل.

---

[1] العبوس: ضيقا.

[2] القمطرير: طويلا وشديدا.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:23- 24.

[4] سورة الإنسان: الآية: 10.

[5] الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القران العظيم، تحقيق:سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1418هـ – 1997م، م:08، ص:289.

بعد وصف الخادم لحالته النفسية من وقع هذا اليوم عليه، يواصل سرده المنامي لكنه في هذه المرة يتحول إلى كلام يناقض تماما كلامه الأول،وفيه يبدو سعيدا متفائلا من وجود هذا اليوم، حيث كان يشتهي على الله الكريم خبزا"عقيبيا[1] وزبدية[2] طباهجة[3] ناشفة (...) وأبو العز بن الذهبي[4] يغازلني بعينيه، ويسقيني الصرف[5] من النعارة[6] حتى يغرق حسي وأغيب عن الوجود فتنقضي عني الشدائد وأنا في غير معقول"[7].

ومن ثمة فإن الملاحظة الشّاخصة الواعية والمتبصرة لهذه المفارقة تكشف لنا عن زعزعة المفارقة الأولى ومخالفتها، فالخادم يبحث عن دافع مضاد من أجل أن يحقق وضعا حياتيا متوازنا يحقق به توازنه النفسي، فبدا سعيدا، وكله أمل أن يحقق له ذلك اليوم ما لم يجده في واقعه البائس، ذلك اليوم قد يحقق له رغد العيش: الخبز، الشراب...

وهكذا يستمر الصراع النفسي داخل الخادم، فمرة حزين عابس، وأخرى سعيد كله تفاؤل من القادم، وكل هذا تحقق بفضل المفارقة التي يفضل الوهراني توظيفها في منامه، ومن هنا ينبعث صوت المتلقي المتتبع لمجريات المنام، من شأنه أنه يتوصل إلى أن المفارقة الموظفة لا تخلو من سخرية وظفها الخادم، هزءا بنفسه وواقعه، فالخادم حين يسخر من نفسه يضعها في موقف يجمع فيه متناقضات عدة، كالحزن والفرح.

من هنا، فقد تناول الوهراني موضوعة المفارقة في هذين المقطعين السّرديين، مفارقة يريد بها السخرية والضحك على حاله، فهو رجل يواصل العيش في الواقع ويتمنى أمنيات

---

[1] عقيبيا: تصغير عقبة، وهنا الرغيف نسبة إلى محلة العقيبة في دمشق القديمة، التي كانت خارج باب الفراديس بين مقبرة الدحداح وسوق ساروجا، وكانت تعرف بالأوزاع أو العقيبة الكبرى. الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، تحقيق: منذر الحايك، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2011، ص:220.

[2] زبدية: وعاء من الخزف المحروق المطفى. الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:24.

[3] طباهجة: طعام من بصل وبيض ولحم. السيد أدى شير: الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، مصر، ط2، ص:111.

[4] أبو العز الذهبي: لم نجد له تعريفا.

[5] الصرف: هي الصريف: الخمر التي لم تمزج بالماء. ابن منظور: لسان العرب، ج:08، ص:230.

[6] النعارة: زق أو وعاء يستخدم لحفظ النبيذ. الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص:220.

[7] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:24- 25.

الواقع من شراب وأكل وضحك... لا يريد حياة الحشر التي تذكره بالحساب والعقاب والوجل، هو– فقط– أراد حياة المنام حتى يستطيع قول مالا يستطيع قوله في واقعه؛ إنه ينشد الخلاص من الرقابة سواء كانت سياسية أم ذاتا عليا.

وتحقق له الهروب من واقعه باللجوء للمفارقة التي استعملت أداتها السخرية، بل هي رجلها التي تمشي بها، وعندما نصل إلى مفارقة السخرية نتكلم عن نزعة جلد الذات التي هي وجه من وجوه السخرية عنده، وجلد لذاته، التي سجلت حضورها في المقطعين السالفين، ونعني هنا بجلد الذات "المازوخية"[1] هذا الشعور السلبي الذي غالبا ما ينمو عند البشر في أوقات الهزيمة والإخفاق، وقد برزت هذه النزعة عند الوهراني بصورة واضحة عندما أخفق في بلاده قاصدا المشرق لعله يظفر بمرتبة أدبية وعلمية، لكن الحظ لم يحالفه وكسدت بضاعته الأدبية هناك.

ومضى الخادم يضيف متعته بهذا اليوم العظيم، فراح يتفنن في وصف الأطعمة التي اشتهاها، وصفا يستريح له، وأعجب ما راقنا أن أقحم شخصيات معاصرة له، ساعدته في هذه المتعة، فكان الحافظ العلمي ينادمه بأخبار خوارزم، وأبو العز يغازله بعينيه، ويسقيه الخمر حتى يغرق.

والآن، نجد أنفسنا إزاء خطاب خاص بالسارد، وهو في هذه الحالة خطاب حواري مع شخصية الحافظ العلمي، باعتباره الشخصية الثانية الواقعية التي تركت عالم الواقع ورحلت برفقة الخادم الوهراني لحضور مراسيم النقد والتعليق في هذا اليوم العظيم. وهكذا يضعنا السارد أمام شخصية أساسية ثانية كانت السبب في كتابة هذا المنام؛ لأنه المرسل إليه خارج المنام، والمروي له داخله.

**2/ شخصية الحافظ العليمي: الشخصية المرسل إليها المنام**

**2 – 1/ الظهورالأول: خارج المنام**

استطاع الراوي خلق خطاب فني مثير للدهشة والعجب، عبر شخصية واقعية رافقته إلى عالم المنام، وما تحمله من سمات باطنية نستخلصها خلال جملة من المفارقات اللفظية التي يسعى السارد لتوظيفها وفقا لغايات متعددة يريدها.

---

[1] المازوخية: مصطلح وارد في علم النّفس: له تسمية أخرى لذة عقاب النفس. لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطّب النفسي، مراجعة: عادل صادق، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ص:106.

إن ظهور شخصية الشيخ العليمي لم يكن بصورة اعتباطية أو عفوية، بل أدى وظيفته الحيوية في خدمة المنام، حيث ساعد على إطالة الحدث، وانسياب السّرد المصاحب له ليكشف مكنونات هذه الشخصية وما تبديه من مشاعر اتجاه شخصية الخادم.

إن السّارد لم يقدم شخصية العليمي بوصفها نقطة فارغة، غير محددة الهيئة والهوية، بل حرص على أن يقود لشخصيته الحكائية قيمة ومعنى، فربط ظهورها بحدث يمثل ذريعة لوجودها؛ وهو تلقي السّارد كتابا من الشيخ العلمي استفتحه بطلب الثأر من مزاج الخادم معه، كتاب قدم إليه من ثلاث سنين خلت.

والحافظ العليمي شخصية ذات بعد واقعي، فنسبه معروفٌ إلى "عليم وهو بطن من كلب، وهو عليم بن جناب بن هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عثرة ينسب إليه كثيّر".[1]

أما اسمه الكامل فهو: "أبو الخطاب العليمي عمر بن محمد بن عبد الله الدمشقي التاجر السّفار، طلب بنفسه، وكتب الكثير في تجاربه بالشام ومصر والعراق وما وراء النهر(...) توفي في شوال 574هـ عن أربع وخمسين سنة"[2].

إن هذه الشخصية هي التي كتب لها وعنها الوهراني في منامه، فبالإضافة إلى ما ذكرنا من نسب واسم يحددان واقعيته، اسمع الخادم يزودك بمعلومات أخرى عنه تخص أخلاقه وصفاته التي تحلى بها فهو "الإمام الحافظ الفاضل، الأديب، الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين، ركن الإسلام، شمس الحفاظ، تاج الخطباء، فخر الكتاب، زين الأمناء"[3].

إنها سمات باطنية، وصفات حميدة لعلم مغربي، تبينت عبادته الصالحة بشهادة معاصرة له؛ الخادم الوهراني.

المؤكد أنها صفاته وأخلاقه افتتح بها الخادم نصه السّردي، لشخصية يُنتظر منها الكثير، إلى أن جاءت خيبة الأمل الكبيرة بفتح كتاب الشيخ الذي يطالب بالثأر، كله نقمة على الخادم، سرعان ما يبدأ المنام، ويصطحب الخادم "السّارد" الشيخ العليمي معه في رحلة

---

[1] عز الدين ابن الأثير الجزري: اللباب في تهذيب الأنساب، طباعة مكتبة المثنى، العراق، دط، دت، مج:02، ص:149.

[2] أبو العماد الإمام شهاب الدين أبي الفلاح عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري الحنبلي الدمشقي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1410هـ- 1989، مج:248، ص:04.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:17.

منامية إلى أرض الحشر، وهنا يتداخل الطبيعي بالفوق الطبيعي؛ فجاءت شخصية العليمي أشبه بخليط من التكوين الإنسي الإنسي وغير الإنسي.

**2 – 2/ الظهور الثاني: داخل المنام**

ويحضر العليمي المنام، لكنه بصفات أخرى، غير التي ذكرها السّارد له في واقعه، وهنا تبدأ المفارقة المناقضة للكلام الأول، وما يدعم ذلك قول الخادم: "لو أني مثل الحافظ الذي لا يقتني إلا الغلمان الذكور، كلما التحى واحد باعه، وأخذ آخر (...) يا خبيث أنت كنت من المتفننين في اللياطة (...) فرجل قواد لا شك فيه".[1]

في هذا المقطع السّردي، قدمت صفات كلها ذم لشخص الشيخ العليمي، يناقض الصفات المدحية التي نسبت له قبلا، فقد ذكرت له محاسن تثني عليه بالجميل من الأخلاق والصفات التي عرف عليها بين النّاس.

ويتواصل السّرد، ويتفاجأ القارئ /المتلقي بصفات وأخلاق تنسب الشيخ داخل المنام، فقد كُشف عنه بكم من الصفات التي لا تليق بمقامه الأول، فهو إمام اللواطة، يقتني الغلمان، ديوث، خبيث.

من هنا، ينبعث تناقض كبير في شخص هذا الشيخ، الذي نال الخادم من شرفه وكرامته، بل أثبت تحقيره من خلال ضمان نسبة كبيرة من العيوب والأوصاف التي تنال من كرامته وقدره.

ومن شأن هذه النقائص أن تطلعنا على حقيقة الخصم الذي اجتمعت فيه الأضداد والمتناقضات المعنوية، ومن شأن هذه أن تحط من قيمته وتنفر الناس من مخالطته، بل تستفزهم للسخط أو النقد و السخرية والاحتقار، ومن هنا نعرف غرض الوهراني من وراء هذا التصوير النفسي التهكمي، فهو يريد أن يُفخِم في خصمه عيوبا.

وهذا يفضي بنا إلى القول: إن الخادم استطاع أن يقلب الصفات التي يملكها القارئ على شخص الحافظ العليمي، لتتحول إلى صفات مُستهجنة، لا تليق بالمقام الأول الذي عُرف به.

لعلنا نجد تفسيرا لتحامل الخادم على الحافظ العليمي، فقد انقلب عليه في بداية المنام، وهم يشهدون يوم الحشر، لعنا نراها لعبة سردية يمتهنها الوهراني الذي يعتمد في فنه المزاوجة

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:25– 29– 30.

بين فن المدح والذم، بل التناقض في العبارات السّردية، وإننا نستنتج استعماله لأسلوب المدح في أدبه، بمثابة أداة للخداع، أو وسيلة للعبث، وهو بهذا يدل على براعته في صناعة الكلام.

هذا، وقد يكون هناك سبب ثان، إنه منحى السخرية اللاذعة، والتهكم المرّ الذي دأب عليهما في إنتاجه الأدبي، وإننا نراها تهكما وسخرية من شخص الشيخ الذي يضمر للخادم كثيرا من العداوة، غرض الانتقام منه.

نعم، هما العداوة والانتقام من شخص الخادم، فقد حاول الشيخ التنكيل به بعدما أثبت سوء أدبه، وحكم على هذا من خلال مخاطبة الخادم له بنون الجمع، وكاف المخاطب، وذكر اسمه دون كنية ولا لقب، إذ قال له: "ولا أفارقك حتى أدفعك إلى كمال الدين بن الشهرزوري[1] ينكل بك تنكيلا، يردعك عن استخفاف الفضلاء في مخاطبتهم، ويزجرك عن سوء الأدب باختصار ألقابهم".[2]

يمكن استخلاص سمة أخرى للخادم، تفصح وبعمق كبير عن سخرية الشيخ منه من خلال مفارقة، يفضي ظاهرها بعكس باطنها،فالحافظ العليمي عند لقائه بمالك خازن النار يعطي لشخصية الخادم صفة تختلف عمّا سبقها، إذن يقول عنه:"هذا الرجل مغربي من أهل القرآن[3]، إنّ تلقي القارئ للعبارة الأخيرة، يدفعنا إلى القول:هي شخصية خالية من العيوب، بل هي شخصية ذات دين وورع، لتكتشف أنها مفارقة أراد بها الشيخ العليمي السخرية والهزء من شخص الخادم.

ويكشف التفسير الآتي عن تأكيد صحة كلام العليمي، وهذا عندما طلع عبد الواحد بن بدر على الخادم مخبرا إياه عن جواري ينادينه وتزعمن أن لهن أولادا منه، وبالتالي فهو رجل زان والعياذ باللّه. إنّنا نكشف مفارقة لفظية أخرى في شخص الخادم، فالجواري على لسان

---

[1] كمال الدين الشهرزوري: محمد بن عبد الله بن القاسم أبو الفضل كمال الدين الشهرزوري: قاض فقيه أديب وزير، من الكتاب كان عظيم الرياسة ، خبيرا بتدبير الملك. ولد في الموصل، وتولى قضاءها، وبنى فيها مدرسة للشافعية. وانتقل إلى دمشق، فولاه نور الدين محمود بن زنكي، الحكم فيها، وارتقى إلى درجة الوزارة، فكان له الحل والعقد في أحكام الديار الشامية. واقره السلطان صلاح الدين(بعد وفاة نور الدين) على ماهو فيه، فاستمر إلى أن توفي في دمشق. حتى أيام صلاح الدين، وتوفي بدمشق 572هـ. خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم: لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، دار العلم للملايين، لبنان، ط5، 1980، ج:06، ص:231.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[3] المصدر نفسه، ص:26.

عبد الواحد بن بدر يؤكدن فسق أخلاقه، وهروبه في عدم تبنيه أولادا منهن، ومن جهة ثانية إخبار الشيخ العليمي أن شخص الخادم شخص ورع وكله دين أخلاق.

يتضح لنا وللقارئ بخاصة عن تناقضات في العبارات المقدمة حول أخلاق الخادم، وبالتالي فإن المفارقة هنا صعبت الحكم، وقلبت المواقف، مّما يجعلنا نستفهم ونستغرب كيف لرجل القرآن أن يُتهم بالزنى؟ وأن يحمل هذه الصفات المتناقضة؟ الإجابة تبدو أمرا عاديا تثبته اللغة التي كتب بها الراوي منامه، فالمنام يعج بألفاظ بذيئة مثيرة لاشمئزاز القارئ مُنفرة، تصل إلى حد التّطاول والوقوع في المحظور الشرعي أحيانا. كما أنّها في الوقت ذاته تجده يستعمل لغة مستوحاة من القرآن الكريم، ونصوص الحديث، فهو شخصية فقيهة، ومن حفظة القران الكريم. وبين اللغتين يحتار المتلقي بأيّها يستطيع التّوصل لأخلاق الخادم؟

ونعود لشخصية الحافظ العليمي باعتباره الشخصية الوحيدة التي تمكنت من خلال توظيفها عبر أغلب مقاطع النّص من مشاركة الخادم مسيرته الحكائية قبل المنام وبعده.

لا يمل الخادم من التذكر بكره الشيخ لشخصه، فهو يتعجب من "تمكن ذلك الحقد في قلبه واستيلائه عليه، وثباته بين الحشا والتّرائب"[1]، وهذا الحقد يبقى سببه الأول والأخير ذلك الكتاب القديم الذي أراد به الشيخ ردّ الثأر، فالخادم يتعجب من تذكر الشيخ له رغم مرور السّنين "كأنما لصق صدر كتابي في صدره بأمراس، وكأنما سمر فيه بمسمار وثيق وأظنه لو مات والعياذ بالله قبل أخذه لثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر ورجم أهل الآخرة بالحجارة"[2].

إن هذه اللوحة الثأرية التهجينية ترينا كيف كان شخص العليمي يجنح للثأر من الخادم، فهو حقود لا ينسى، ولا يعفو، ومضى الخادم يصور حجم الحقد الذي يكنه الشيخ له، فهو قادر على نبش القبور، ورجم أهل الآخرة بالحجارة وتمزيق الأكفان إن غاب الخادم، ولم يأخذ بثأره، فالثأر ثأر في الحياة أو الموت.

إنّنا نجد في شخصية الحافظ العليمي متعة مضاعفة حينما يستمع إلى السلوكات الباطنية التي ينسبها له الخادم في كل مرة، وإلى جموع خياله في تصويره من جهة أخرى، فهو في مقطع آخر يصور الحافظ العليمي الخائف من هول يوم الحشر، فبدت ملامح

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:23.

الخوف على نفسيته لما سمع اشتقاق السماء الدنيا، ومضى يصفه بأوصاف غاية في السوقية المنفرة "فقال: هذا هو(...) يمسح أفخاذه من البول(...) وسرت نحوك وناديتك فأقبلت إليّ تجري، وما كلمتني كلمة دون أن لكمتني لكمة موجعة وشتمتني ولعنتني وطيرت في وجهي خمس أوراق بصاق كعادتك عند الكلام، وقلت لي: يا عدو الله ما كفاك أنك خاطبتني بنون الجمع(...) والله لأتوصلن إلى أذيتك بكل ما أقدر عليه من القبيح فقلت لك: يا كافر القلب أما ترتدع (...) أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار(...) وهو يدور في الموقف على اللاطة والقوادين من أمة محمد "صلى الله عليه وسلم" ونحن متهمون بهذه الخلال".[1]

أما ترى خوف الشيخ العليمي من يوم الحشر، نظير الأفعال السيئة التي كان يمارسها في واقعه، وقد وصف بأسلوب ماجن منفر لكننا لا نستغرب هذا الوصف من السّارد فقد أثبتت المصادر التاريخية مجونه وعبثه المبالغ فيه.

وتأتي الشهادة الأخيرة من القاضي صدر الدين ليقلب موازين الصفات المقدمة للحافظ العليمي، الذي يؤكد نسبه الذي يعود إلى عُليم، فهو "رجل عُليمي وهو فخذ بن وبرة من أخوال أمير المؤمنين"[2]، فهذه نسبة شريفة لرجل شريف.

وتكشف النصيحة التي قدمها الشيخ للخادم عن بعد خلقي تميز به، اسمعه يخاطبه قائلا: "فقلت لي: قم ورجع إلى الملك وقبل يده"[3]، فهي نصيحة توضح قيمة معرفة الشيخ للملائكة ومنزلتهم، فلا يجب تجاوزهم، ولا الغلط معهم، فالله عز وجل يوجب المؤمن باحترام الملائكة وتوليهم وتوقيرهم ومحبتهم. فالحافظ العليمي رجل إمام يدرك وجوب احترام المقدسات، ويعرف مسببات الاقتراب منها.

وهنا يأتي التناقض في شهادات كل من حاور الحافظ العليمي، فكل يصفه على حدة، وهنا يحدث الخلل في تلقي هذه المعلومات، والتأكد من صحتها من عدمها. وإننا نفسر تفاوت نسبة المعلومات التي تقدم لنا شخصية العليمي حسب المحطات التي نتوقف عندها، واستنادا إلى المعرفة التامة للخادم به، فكل هذا جعله يفاوت في الصفات المنسوبة له: إما

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:53.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

[3] سليم سعدلي: تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص: 112.

هي من باب النقد الاجتماعي، أو من باب السخرية والتهكم، وبين هاته وتلك نتدرج في البحث عن الجواب الشافي لشخصية العليمي على مدار البحث.

**3/ شخصيات داخل المنام:**

إذا حاولنا البّحث في مدى توفر شخصيات داخل المنام، لوجدناها كثيرة لكنها فجائية الظهور وسريعة الاختفاء تاركة مكانها لشخصيات أخرى بديلة لها، لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذه الشخصيات الموجودة داخل المنام هي في الحقيقة واقعية، عاصرت الوهراني، وبحيلة سردية منامية منه قام بنقلها معه إلى عالم المنام، فكانت لها مشاهد وحوادث جريئة، عبرت عن قضايا وشؤون أراد الوهراني الحديث عنها.أول هذه الشخصيات:

**3 – 1/ القاضي صدر الدين:**

نقلت هذه الشخصية من عالم الحياة إلى عالم الموت "أرض الحشر"، أخذها الخادم لتؤلف خيوط سرده، وفي المنام يتأكد حضورها، ولهذا تكون شخصية مرتبطة في حضورها وحركتها وصفاتها بما هو فوق الطبيعي.

سنحاول – أولا – إثبات معاصرتها للوهراني، وأنها شخصية واقعية حية، اسمه الكامل صدر الدين بن الملك بن درباس الكردي الموصلي، قاضي القضاة بالديار المصرية، ولد سنة 516هـ، وتفقه بحلب على أبي الحسن المرادي، توفي بمصر 605هـ.[1]

إن أردنا أن ننطلق من هذه الواقعية لفهم الأبعاد العجائبية التي أوكلت لها في المنام، فعلينا أن ننتبه إلى حجم المفارقة اللفظية التي يتبناها القاضي في إصدار أحكامه. وبهذه الصورة يمكن أن نتخذ حكاية جماعة من الكهول والشيوخ يريدون الورود من الحوض الذي يحكمه معاوية بن أبي سفيان الذي سمح لهم، لولا تدخل ابنه يزيد الذي احتاج إلى شهادة بعض الشخصيات ليصدق كلامهم، ليجيبوا أن القاضي صدر الدين يشهد لهم، نظير حكمته وحلمه. فيجيبهم يزيد قائلا:"أحضروه فإن هذا القاضي الكردي من عجائب الزمان."[2]

إن اتخاذنا رأي الجماعة في طلب شهادة القاضي صدر الدين منطلقا لفكرة أكبر: شهادة الخادم قبلا بحلم القاضي وحكمته، فالقاضي لا ينطق على الهوى، ولا يظلم، يعرف

[1] الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1387هـ- 1968م، ج:02، ص:153.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:33.

العدل وحدود الحق وماهيته، ذلك أن وظيفته ساعدته على الاستقامة، وحرمت عليه التعسف.

إنّ هذه الخلال الحميدة – الحلم والعدل– هي – حسب رأينا – التي جعلت أمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان وابنه يزيد يطلب شهادة القاضي صدر الدين، فجعلوا بحضوره، وحضر، فرحب به الأمير، قائلا له: "الحمد لله الذي جعل في أصحابي وشيعتي من يصلح أن يكون قاضي قضاة المسلمين".[1]

وهكذا، تم الحضور وتمت الشهادة، ولكن الأهم من كل ذلك: النظر في تلك القدرة التي جعلت شخصية القاضي مثالا عن القداسة في الحق والعدل.

والأعجب من ذلك أنّ الراوي "الخادم" هو الذي ألبسه هذا اللباس، وجعله يشهد شهادة تعلي من شأن الحافظ العليمي الحاقد عليه –كما أشرنا قبلا – عندما سئل بشأنه فقال: أنه رجل ذا نسب شريف يمتد إلى أخوال أمير المؤمنين.

لتختل شهادة القاضي بمرور شخص العليمي على خازن جهنم الذي يؤكد أن هذه الشخصية لا تستحق هذا النسّب الشريف فهو رجل، خبيث، متفنن في اللياطة.

وبهذه المفارقات السياقية يمكن أن يتخذ شخص العليمي، وقبله القاضي صدر الدين منطلقا لتساؤل يظل الجواب عنه رهين الاطلاع البحث وهو: إلى أي مدى مثلت الشهادات والأمثلة صدق القاضي صدر الدين؟ وإلى أي مدى يمكن تصنيف شخص القاضي صدر الدين: أهو قاضي بشهادة واقعه ومن عاصره، لكنه لا يحسن الاطلاع على خبايا نفوس من يعاصره حتى يكشف أمرهم ملك الموت، فيأتي بأخبارهم الحقّة؟

فالمنام الذي ساعدنا على طرح هذه الأسئلة بهذه الصورة: هو الذي جعل مسارات المفارقة تصنع وقعها "بهذا التنظيم المتناقض والذي يثير الغرابة عند القارئ، فهي نمط خطابي غير مباشر، يريد صاحبها أن لا تفهم ألفاظه ومواقفه، ويسهر على التعقيد لأقواله لمنح إمكانية الولوج إلى دلالاتها، إن المتحكم في هذا التعقيد هو السّارد، وما هذه الشخصيات التي تدلي بشهادتها اتجاه الحافظ العلمي إلا كائنات ورقية يحركها السارد، وتتكلم على لسانه"[2].

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:54.

[2] سليم سعدلي: تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص: 112.

### 3 – 2/ أبو المجد بن الحكم:

يصادفنا حضور هذه الشخصية في المنام بشكل مكثف، دون أي تحديد لهويتها، فقد أثبت السارد دورها في سرده مع أننا لم نتحصل على ترجمة حقيقية لها، ربما هي شخصية قد عاصرته، وكانت ذات شأن في واقعه، لهذا لجأ لتوظيفها.

والآن، نرى حدود عملها، وأحكامها في المنام، يخبرنا الراوي عن الظهور الأول لهذه الشخصية بهذا الوصف "وحانت مني التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابرا، وفي يده ورقة مذهبة حمراء"[1]، مندمج مع دوره مؤديه بشكل متكامل يتجلى في القدرة على تجاوز ما هو كائن لبلوغ ما هو خارق للحيزين الزماني والمكاني، ونلتمس ذلك من خلال الوظيفة التي أداها: فهو يروح بالورقة الحمراء مهرولا إلى رضوان خازن الجنة من إنسي هو: المؤيد بن العميد، إذن هو وسيط بين أهل الدنيا والآخرة.

ولا يتم التواصل أو التواسط بينهما، إذ تعترض طريقه شخصية معيقة لدوره فتخطف منه الرقعة؛ إنها شخصية أبو الحسين بن منير[2]، الذي يكتشف أمر هذه الرقعة في أنها غير ملائمة للمقام الملائكي للمقدس لرضوان خازن الجنة عليه السلام، يقول السارد في هذا "وقد لقيني أبو الحسن بن منير، فخطف الرقعة من يدي وقرأها. وقال: هذه رقعة رجل دهان، جاهل بصناعة الكتابة(...) يجوز أن يكاتب بمثل هذه الرقاع إلا القيان المعشوقات، والظراف المساحقات"[3].

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:32.

[2] الحسين بن منير: أحمد بن منير أبو الحسن الطرابلسي. شاعر الشام المشهور في عهد نور الدين، له ديوان مطبوع. كان مكثر الهجاء . توفي بحلب في548هـ. وكان رافضيا خبيث اللسان. خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم: لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، ج:02، ص:81.

[3] خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم: لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، ج:02، ص:33.

وكما يقولون: أهل مكة أدر بشعابها، فقد اكتشف أمر هذه الرقعة أبو الحسن بن منير وهو شاعر هجائي، خبيث اللسان، ليؤكد أنها مرسلة من ابن رزيك[1] السكير خفيف العقل – حسبه –، وهو اتهام خطير في شخص هذا الرجل الذي عرف بالصلاح.

ومن هنا، يصير الفهم لدينا مستعصيا لمجريات القصة، وهذا لتدخل المفارقة اللفظية كالعادة على مجريات القصة، محولة إياها إلى معنى غير الذي رمي إليه؛ لأنها تبقى ذات دور محول في مقابل الدلالة الأولية، وأنها تصوير آخر للمعنى يؤمئ إلى المعنى العكسي، وهذا يعني أن المفارقة تبدو نوعا من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق، والمعنى غير المباشر، وهذا ما لجأ إليه السّارد عندما أكد أن الورقة مذهبة وحمراء، ليأتي أبو الحسن بشهادة تدين المؤيد بن العميد وتتهمه بالجهل في أحكام الكتابة، ليلتفت بعدها إلى إيراد كلام سوقي غير مناسب الذكر هنا.

على هذه الأرضية نفهم الوظيفة التي قامت بها المفارقة بين المثالين، وكأن السارد يغلط القارئ في طريقة ابن العميد في الكتابة، فبعدما كان يعرف أنه من كبار المثقفين يتقنون العربية والفارسية، وكل النقاد القدامى والمعاصرين أقروا بحذقه في النثر.

جاءت شخصية في عالم السّرد المنامي لتخبر بحقيقة الورقة المهداة من ابن العميد إلى ملك خازن جهنم وتخبره بحقيقة الورقة التي لا تصلح بأن تكون هدية له.

وبين عالم الواقع واللاواقع يبدو الأمر معقدا في طريقة ابن العميد الكتابية، فالمناقضات الواردة على لسان الشخصيات تجعل السياق معقدا غير قابل للقراءة، ولعلنا نجتهد في هذه القراءة التي خرجنا بها من خلال ما نعرف عن السارد الساخر الذي يستدرج بعض الشخصيات إلى أفكار بعينها للسخرية والاستهزاء منها، ومن ثم إعطاء حكم نهائي حولها بما قد يؤثر على إدراك القارئ.

ألا ترى أن السارد لم يقدم شخصية أبي الحكم بطريقة مناسبة لمقامها، وجعلها ذات دور في المقطع، فقد أسند إليها دورا بسيطا في أن جعلها فاتحة لأحداث الموقف الذي أسندت البطولة فيه لشخصيات أخرى – كما رأينا – ليتم في الأخير إسناد وظيفة أخيرة له وهي تذكير الخادم بنقوده التي عند أبي النقاش.

---

[4] ابن رزيك: أبو الغارات طلائع بن رزيك الملقب بالملك الصالح وزير مصر، أصله من الشيعة الإمامية في العراق كان فاضلا شجاعا جوادا، وله شعر جيد أكثره في مدح أهل البيت. توفي سنة 556هـ. خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم: لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، ج:02، ص:02، ص:439.

وعليه، فإن غياب التوصيف الحضوري المكثف لهذه الشخصية، يدفع إلى استنتاج سمة السطحية لتوظيفها على مدار المقاطع السّردية التي وردت فيها، فقد اكتفت بأدوار إشارية لتفتح الدائرة الحوارية الكبرى لشخصيات أسندت لها أدوار السيادة حيث منطق السارد فهي هامة حسبه.

**3 – 3/ شخصية المهذب بن النقاش:**

نتعرف على هذه الشخصية من خلال المقطع السّردي الذي يورده السارد "فإذا بملك عظيم ومهيب وابن النقاش قائم بين يديه يكلمه بالعجمية".[1]

إنّ كلامه بالأعجمية أمر لافت للاستفسار، أهو ذا أصول أعجمية؟ أم أنّ وقوفه بين يدي الملك عزرائيل جعله يفقد توازنه، وبالتالي، لغته.

يبدأ المهذب بعرض أعماله الدنيوية في صفائحه المكتوبة عند ملك الموت عزرائيل، وتحضر شخصية – جديدة غير معروفة الماهية والهوية – المشهد الحواري، ويجيب عن المهذب بدلا عنه قائلا: "فضلاته أي شيء فعل الله بها؟ قد كان يصلي المغرب في بعض الليالي إذا كانت بغتة وهو في وسط الجامع. فقالوا: ووجدوا له ثمانين صلاة في ستين سنة، منها ثلاثون بغير وضوء"[2].

توافر المقطع على مجموعة من الصيغ اللفظية ذات الأبعاد الدلالية القابلة بإدانة المهذب بن النقاش من طرف المشاهد القارئ/ المتلقي، لتتبدد إمكانيات فهم هذا الخطاب المنحصر في إطار إدانة المهذب بن النقاش؛ لأن السياق يتجاوز هذه الدلالة منفتحا على فضاءات أخرى، وهنا تبدأ المفارقة الثانية في السياق من خلال الخبر الذي أورده السّارد عن علاقة طيبة بين المهذب والملك عزرائيل كانت كفيلة عن تغاضي الملك عن عقاب المهذب من خلال هذه القرينة الخطابية للسارد "فقلت لكم من أين هذه المعرفة والمحبة بين المهذب وبين عزرائيل؟ فقال لي أبو المجد بن أبي الحكم: من جهة الطب، أما علمت أنّه كان من خيار أعوان ملك الموت في دار الدنيا، ما دخل قط على عليل إلا ونجزه في الحال وأراح

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:37.
[2] المصدر نفسه، ص:39.

ملك الموت من التّردد إليه وشم الروائح المنتنة والنظر إلى شخصه المزعج، وخلصه من الانتظار الطويل، فهو يرعاه من أجل هذا، ويحبه من ذلك الزمان".[1]

لعل المطابقة هنا ينطبق عليها قول نبيلة إبراهيم بأنها: "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى معنى يرتضيه ليستقر عنده".[2]

ويمكن فهم المفارقة في النص هنا، على اعتبار أنها تغيير غير مباشر هدفه خلق متناقضات تشتت ذهن القارئ وتطالبه بقراءة فنية حذقة لشخصية المهذب بن النقاش الذي بدى أولا مهانا من الأفعال المشينة التي نسبت إليه، ومن جهة ثانية يضعه السارد في مصاف الأخيار وعند عزرائيل ولكونه يساعده على قبض الأرواح بحكم مهنته الشريفة؛ الطب.

وبهذه الطريقة يقوم السّارد بتحويل معظم السياقات التي لا يحمل معناها الظاهري معناها الخفي، وبالتالي ينتج لدينا حالة من الفوضى الذهنية توترية بين المعنى الأول والمعنى الثاني، ففي مقابل أن يدان المهذب هاهو عزرائيل يعفو عنه، وهكذا يتخلص من العذاب بشفاعة الملك عزرائيل عليه السلام.

كشفت المفارقة الخدع التي يتخذها السّارد في التأرجح بين كومة من المتنافرات التي لا يكاد القارئ يسلم منها، فيكون حذرا ليحدد موقفه منها. ومن المهم أن يذكر هنا أنّ المفارقة للكشف عن الأفكار والأهداف التي يصدر عنها الوهراني السّارد؛ منها السخرية التي هي وسيلة للدفاع عن قناعاته في تفسير علاقاته الشخصية، التي عايشها وعرف أخلاقها وخلالها. وينشئ هذا المقطع الحواري لكشف شخصية المهذب بن النقاش الذي يخدع مجتمعه في أنه إنسان طيب يساعد الناس على الشفاء، وهو من حقيقة أمره (الخفي، غير الظاهر) غير حريص على الطهارة في الصلاة، ولا يلتزم بالنوافل صياما أو صلاة.

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص: 40- 41.

[2] نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، دط، دت، ص:198.

هناك إذن سخرية وتهكم، علاوة على النقد الذي أراد به السارد إصلاح ذات المهذب، ومن ثمة إصلاح المجتمع، بإبعاده عن مثل هذه الصفات الدنيئة وبالتالي تنشئة عوالم مجتمعية صالحة.

ومن خلال ما تقدم، يمكننا الاستنتاج أنّ الراوي يملك حرية فائقة وتسلطا مطلقا على شخصياته، لدرجة أنّه بإمكانه أن يجعلها شريرة في البداية، ليحولها فيما بعد إلى شخصية خيّرة.

إنها لعبة فنية أخرى من عظيم لعبه، وهي الملكية الخاصة لمجريات الأحداث والتحكم في تركيب الشخصيات. وكل هذا أعطاه مقدرة عظيمة على النفاذ داخله ليكشف عن عقله المفكر، الذي أنشأ سردا يتماهى فيه الواقعي باللاواقعي، فتثير عنده إحساسا بالدمج وعدم الانفصال، وإن هذا الدمج هو إحدى الركائز الأساسية في العجائبي، فإلى جانب العالم المألوف، عالم المهذب بن النقاش الشخص الواقعي المعاصر للوهراني، هناك عالم آخر أخذه إليه الوهراني؛ عالم المنام وهناك يشعر المتلقي بالتردد والقلق من صحة الأحداث من خياليتها، إنّ هذا التردد والتوتر في قبول الأحداث ومجرياتها خصيصة من خصائص العجائبي.

وإذ نشير إلى الموقف النفساني الذي يحسه المتلقي، فإننا لن نهمل ذكرا أهم مظاهر نشوء العجائبي التي نعرف بها النص الأدبي قيد الدراسة، فمن أهمها: "الحلم والاستيهام، والجنون، والارتحالات الذهنية والفعلية، وهو في هذا المستوى،يستند على ما هو غير مألوف ولا طبيعي للتحكم في الزمن والفضاءات وخلق الحيرة وصدامية الواقع "[1]، من ثمة أفاد الأدب العجائبي من كل معطيات علم النفس في رسم الشخوص وأفعالها.

تعكس هذه الشواهد فكرة مفادها؛ أن العجائبي مرتبط أشد الارتباط بالجانب النفساني لإنشاء هذا الإبداع، فهو يعتبر المبدع مريضا نفسيا والمتلقي كذلك، يقوم على عدة مرتكزات حسب رأي شعيب حليفي، فهو عندما يؤثر في المتلقي فإنه يحقق الجمالية.

**3 – 4/ شخصية أبو القاسم الأعور:**

---

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية)، النايا للدراسات والنشر والتوزيع – الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سوريا، الجزائر، ط1، 2013، ص:192.

يعلن الكاتب عن شخصية أبي القاسم الأعور في معرض حديثه عن أمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان وابنه يزيد الذي رأى جماعة من الأشراف، وهم يندفون[1] شعره قائلين له: "رح إلى يزيد بن معاوية يسقيك الماء"[2].

ونشير هنا، إلى أن هذه الشخصية استولت في المنام على مشاهد حوارية متعددة، مما يستدعي رصد جملة من المظاهر والأفعال المسندة إليها، والمؤثرة في السّرد بتعالقها مع المكان والزمان والشخصيات التي استقطبها مجلس أمير المؤمنين معاوية.

ومع ذلك، فالحق يقال إن هوية هذه الشخصية غير محددة؛ لأننا لم نتحصل على ترجمة لها في كتب التراجم والتاريخ، وهذا ما يجعلنا نؤول حقيقتها من وهميتها؟ هل هي شخصية واقعية أخذه معه الوهراني إلى المنام للزج بها في مواقف أرادها الوهراني معبرة عن قضية أو موقف ما؟ أهو شخصية من نتائج مخيلة الوهراني جيء بها لأغراض تتكشف بالتدريج مع كل قراءة.

ونحضر المشهد الحواري الأول الذي ذكر فيه اسم "**الأعور**"، وقد حرص المؤلف على جعل شكله مخزيا فقد نُدف شعر رأسه "بالمزادات[3] والدّلاء، ويقولون: يا خنزير"[4]، قمة السخرية والكلام القبيح جعل السّارد وشيخه العليمي يحجمان عن الإقدام خوفا من سوء الأدب.

لكن إصرار العليمي والخادم في التقرب من حوض النبي صلى الله عليه وسلم ونيل شفاعته، جعلهما يتقدمان بتحفيز أن حارس الحوض الأمير معاوية بن أبي سفيان. ومازالت الحوارات داخل المجلس متواصلة، لكن أمر أبي القاسم الأعور لا زال غامضا، فلم نفهم جدوى حضوره، ودوره في المشهد، والأكثر ما هذه الصفات الهجائية التي أسقطها عليه الخادم؟

ويأتي المشهد الحواري الثاني مجيبا عن هذه الأسئلة، وهذا في معرض تحفيز تاج الدين الشيرازي للخادم والعليمي أن يتقدما ويسلما على أمير المؤمنين، ويأخذا إذنه في

---

[1] يندفون: ندف بالقطن يندفه ندفا: ضربه بالمندف. ابن منظور: لسان العرب،ج:14، ص:224. (مادة ندف).

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:42.

[3] المزادات: مفردها مزودة، وهي حقيبة طعام المسافر، أو الزوادة، والمقصود هنا أنه يضرب على رأسه. الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:231.

[4] المصدر نفسه، ص:42.

الورود، فالأمير أذن قبلهم لجماعة من الأدباء، أقبلا ولا تحجما أخائفان أنتما أن يقع لكما ما وقع لأبي القاسم من اللطم والندف؟ فأجابا بـ: نعم حينها قال لهما حاشا أن تكونا مثله، فهو "رجل فضولي، يكاشف الأشراف ويؤذيهم ويضاربهم في كل مكان"[1].

من خلال المشاهد السابقة تم تصوير أبي القاسم الأعور، وهو شخص غير واضح المعالم والهوية، تصويرا يخرج عن حدود المدح والخلال الحميدة، فالوهراني أراد من خلال هذه الأوصاف – خنزير – يكاشف الأشراف ويؤذيهم – يضارب – التي يحملها الأعور الإيهام بواقعية الشخصية باعتباره أخذها معه إلى عالم الحشر بغض النظر عن واقعتها من عدمها.

كما يمكن إضافة معلومات حول شخصية الأعور من خلال مواصلة السرد مع الوهراني الذي يستحضر شخصه في هذا المشهد، وهذا عندما صاح رافضا ورود الوهراني وصديقه العليمي من الحوض عندما سمح لهما أمير المؤمنين، حيث إنه حاول ردّثأره في أبعاد تلك الأخلاقيات عنه، وجاء نص اتهامه لهما في أنهما "أشد كفرا ونفاقا، وأكثرهم نصبا وانحرافا عن أهل بيتك".[2]

وبالتالي، فقد رسم السّارد على لسان الأشراف، ثم تاج الدين الشيرازي، السمات الجوانية للأعور، وفي اعتقادنا إنّ التصوير الذي اعتمده في عرض هذه البنية، يمثل الناحية الأساسية في سّرد الوهراني/ السّارد، ونعني بها دهشة المخيلة، التي تأتي من تصوير الشخصية تصويرا مفارقا باعثا على الحيرة في هذا الغموض الذي يسعى إليه المؤلف، فهذا الأخير له حرية التعامل مع شخصيات عمله، فهو يستطيع رسمها بصور واقعية واضحة نستطيع بهما تعيين سمات الشخصية الداخلية والخارجية، وهو كذلك حرّ – خاصة في النصوص العجائبية – من تبني منحى كتابي مخالف من خلال تشييد جو غامض في تقديم شخصياته.

وإضافة إلى ما تم الحديث عنه سابقا، من وجود هذه الصفات المشينة للأعور، فإن السّارد يقحمه مرة أخرى في مشهد حواري آخر ليزيد له صفة أخرى، وأفصح عنها في غضون مجلس يزيد بن معاوية الذي مازال يسائل الحاضرين عن شخص الأعور، فهاهو

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:43.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:45.

في هذه المرة يسأل القاضي صدر الدين: "تعرف هذا وأشار إلى أبي القاسم الأعور"[1] فأجابه القاضي: "نعم يا أمير المؤمنين أعرفه حوسا[2]، فقال له: وما الحوس؟ فقال: الذي يعمل النحس منه، قال: فإنه يقول: إنه كان يدعو لنا، ويترضى عن أسلافنا، ويؤذي من يؤذينا"[3] فاستغرب أمير المؤمنين هذا العمل، وراح يستفسر عن الأسباب التي جعلته يتبنى هذه الأفعال، فواصل القاضي مجيبا: كان يفعل ذلك كله "للتكسب والمعيشة، ولو أن اليهود جعلوا له على سب النبي صلى الله عليه وسلم جعلا لبادر إلى ذلك مسرعا، ولم يصده عن ذلك تقى ولا دين".[4]

لقد تأكدت صفات وعيوب أبي القاسم الأعور، فهو رجل مسيء من جهة الأدب والمعاملة؛ أي عرف بخبثه ولؤمه في المجتمع بل هو رجل يتمادى في الإساءة والظلم والتعدي على الآخرين.

استطاع الراوي كشف هذه الأفعال المشينة المنسوبة "للأعور"، رغبة منه في فضحه وكشف باطنه الذي قد يجهله الكثير، وهو كشف – نراه– ذا بعد حقدي يكنه له السّارد، وما كل العيوب والصفات إلا دليل لهذا الحقد، فلم يترك له صفة مشينة إلا ونسبها إليه. وزاد في حقده في أن جعل أمير المؤمنين يطلب بتشريده وطرده من هذا المكان، والأكثر صفعه صفعا جيدا، وهذا "اختطف الأعور الأكف من كل ناحية ومكان".[5]

وبالتالي، فالملاحظ أن السمات الباطنية للشخصيات – وهذه الشخصية أولا – تضل الأبرز على صعيد المنام، مقارنة بخفوت ضوء السمات الخارجية الخاصة بالهيئة الخارجية، كون الأول هي الأقدر على إحداث الدهشة، واستثارة المتلقي.

من خلال ما سبق، فقد قدم السّارد، شخصية الأعور، في إطار تهكمي حقدي منذ بداية الحوار، لا يخلو من روح التذّمر من سوء أخلاقه، ومع كل صفة مشينة، حوار يكشف هذه الصّفة.

---

[1] المصدر نفسه، ص:56.

[2] الحوس: انتشار الغارة والقتل والتحرك في ذلك، وقيل: هو الضرب في الحرب، والمعاني مقتربة(...) وحاس القوم حوسا: خالطهم ووطئهم وأهانهم (...) ورجل أحوس: جريء لا يرده شيء. ابن منظور: لسان العرب، ج:04، ص:268– 269.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص:56.

[4] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص:56.

[5] المصدر نفسه، ص:56.

## 4/ شخصيات حاكمة:

استحضر الوهراني شخصيات مرجعية، كان لها مرجع في الواقع "تحيل إلى بعض الحقب التاريخية والتي نجد العديد من المصنفات تتناولها بطريقة أقرب، وهذا النوع من الشخصيات قابلة للإدراك"[1]، وهكذا استدعى الوهراني شخصيات تاريخية حاكمة معروفة في الواقع، لكنها عجائبية في مخيلته صنعها المنام، هي شخصيات مرجعية تعبر عن أفراد لهم خصوصيتهم في المجتمع العربي وكان لهم وجود فعلي واقعي خلال فترات سابقة من التاريخ. ومن هذه الشخصيات المرجعية التي تمثلها الوهراني حاضرة داخل المنام العائلة الأيوبية أو الأيوبيون المثبت وجودهم في كتب التاريخ والتراجم من اسم كامل وتاريخ ميلاد ومواقف تاريخية عرفت عنهم، وغيرها من المعلومات التي تحملها الكتب، والتي من شأنها أن تثبت وتعزز وجود هذه الشخصيات قبل أن ينتقل بنا الوهراني إلى الأحداث العجائبية التي تُروى بعدها.

هنا، انتقل الوهراني إلى زمن عاشه، زمن صلاح الدين الأيوبي وقبله والده "نجم الدين". هو حنين لزمن وشخصيات عاصرها، أرادها تشاركه أحداث المنام. فالمعروف أن الوهراني "قدم الديار المصرية في أيام السلطان صلاح الدين"[2]. ومن مصر انتقل إلى بعض الأقطار العربية الأخرى، كالعراق وسوريا، لهذا تجده استدعى شخصية نور الدين زنكي[3].

الآن، نأتي على تمثل الأبعاد اللاواقعية التي وضعت فيها شخصيات الدولة الأيوبية، بدءا بالأب نجم الدين[4] وأخيه أسد الدين[5].

ورد ذكر نجم الدين أيوب رفقة أخيه أسد الدين في معرض حديث الراوي عن المجلس الذي حضره سيد المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم، فقد حضر في موكب عظيم"عن يمينه أبو بكر، وعن يساره عمر، وبين يديه أولاده الصغار مع الحسن والحسين، وعثمان يقدمهم، ومن ورائه حمزة والعباس وجعفر وعقيل، وبقية أصحابه يمشون في ركابه مع

---

[1] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص:93.

[2] خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم:لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، مج:07، ص:15.

[3] نور الدين محمود زنكي بن اقسنقر، أبو القاسم التركي صاحب الشام. الإمام أبي عبد الله شمس الدين محمد بن احمد عثمان بن قايماز الذهبي: سير أعلام النبلاء، بيت الأفكار الدولية، الأردن والسعودية، دط، دت، ج:03، ص:4040.

[4] نجم الدين: والد السلطان صلاح الدين الأيوبي.

[5] أسد الدين: عم السلطان صلاح الدين الأيوبي.

المهاجرين والأنصار، وهو يصغي تارة إلى حديث علي عليه السلام، وتارة إلى حديث عثمان".[1]

نعم، حضر محمد صلى الله عليه وسلم واشرأبت الأعناق لرؤيته، حضر النور والإشراق والجمال، وهنا نؤكد ملاحظة هامة أننا لا نستطيع جميعا – والراوي كذلك – النظر في الصورة الداخلية أو الخارجية التي حضر بها محمد صلى الله عليه وسلم فهو عال عن كل كلام أو وصف.

ولما استقر بمكان تقدم إليه الجميع، مجتهدين في طلبه، كل حسب حاجته، والأخوين نجم وأسد رؤيا من بعيد مقبلين "راكبين على فرسين كالعقابين من خيل بني ربيعة، وعلى كل واحد منهما خلعتان خلعة الحجّ، وخلعة الجهّاد"[2] رغبة في طلب الدعاء والمساعدة من النبي محمد صلى الله عليه وسلم في شأن الدّيار المصرية، وضرورة فتحها، وإزالة الدولة الفاطمية والتي تسببت في ضياع بيت المقدس سنة 492هـ، فقد اشتركا بفكرة توحيد العالم الإسلامي ضد الوجود الصليبي، وكانا يريان أن النّصر على الصلبين لن يتم إلا بتوحيد مصر والشام.

يجنح بنا السّارد، نحو أحداث تاريخية قادتها حكام الدولة الأيوبية طالبيين النجدة من النبي صلى الله عليه وسلم بغية تخليص أوطانهم، وهم يشكون حالهم المتردي حتى يحضر صلاح الدين الابن البار ليطلبا منه تقبيل رجلي النبي صل الله عليه وسلم ففعل ذلك، "فدعا له النبي صلى الله عليه وسلم، ومسح على رأسه ودعا له بالنصر والتأييد"[3]؛ وهذا يعني رضى الرسول صلى الله عليه وسلم على حكام الدولة الأيوبية لرغبتهم الحقة في التخلص من ظلمات الصليبين، وانصرفوا راضين مرضيين.

يصر الوهراني على استحضار شخصيات تاريخية ذات شأن بطولي شجاع في التاريخ الإسلامي، فقد عادت به ذاكرته، كذلك إلى شخصية نور الدين زنكي ليث من ليوث الإسلام الذي تصدى للحملة الصليبية الثانية، ثم قام بضم مصر لإمارته وإسقاط الفاطميين

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:47– 48.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص:49.

[3] المصدر نفسه، ص:50.

وأوقف مذهبهم، ممهدّا الطريق أمام صلاح الدين الأيوبي لمحاربة الصليبين وفتح القدس بعد أن توحدت مصر والشام في دولة واحدة.

يكشف هذا الاستحضار عن جانب من حياة الوهراني الذي كان طموحا إلى المعالي، ولم "يجد سبيلا إليه في وهران، و بلدان المغرب الإسلامي خلال عهد الموحدين رغم أنه صاحب قلم سيّال، وقدرة فائقة في الإنشاء والكتابة الديوانية(...) لذلك هاجر وهران والجزائر، إلى بلاد المشرق العربي الإسلامي، فاستقر بمصر في المرحلة الأولى، ولا ندري متى رحل، ولكن ذلك تم في عهد صلاح الدين الأيوبي، وعبد المؤمن بن علي أو قبل ذلك في عهد نور الدين زنكي، واستقر في مدينة القاهرة المعزية"[1].

وطمح أن يعمل في أحد دواوين الدولة،"إلا أن القاضي الفاضل الذي لا يشق غبار في الكتابة كان مسيطرا عليها لا يقبل فيها إلا الذين يتأكد من خضوعهم له ومن تبريزهم في اللّون من الأدب"[2]. حينها عدل عن طرق الجد إلى الهزل، "وجنح في كتابته إلى السخرية من الزمن وأهله وأمكنته، وإلى التصوير الكاريكاتوري الفاضح للعورات النفسية والجسمية والعقلية لكثير من شخوصه الذين سلّط عليهم جام غضبه، ولم يتورع عن ذلك حتى عند مخاطبته لكبار زعماء عصره، كنور الدين محمود الشهيد الأتابكي، وخلفه صلاح الدين الأيوبي، رغم ما عرف عنها من سداد وصلاح".[3]

وهذه السخرية من هؤلاء الرجال الكبار يفسرها فشله في رحلته إلى بلاد المشرق، لهذا وجه لهم سم لسانه وخطر أدبه.

والحق يقال، إن ذكر حكام الدولة الأيوبية، كذلك الأمر بالنسبة لنور الدين زنكي في المقاطع الخاصة بهم أثناء المنام، لم تأت بما هو ساخر أو دال على سخطه منهم، بل أتى على ذكر أخبارهم الطيبة وسعيهم الحثيث من أجل إنقاذ دولتهم وتأمينها من الأخطار الخارجية.

---

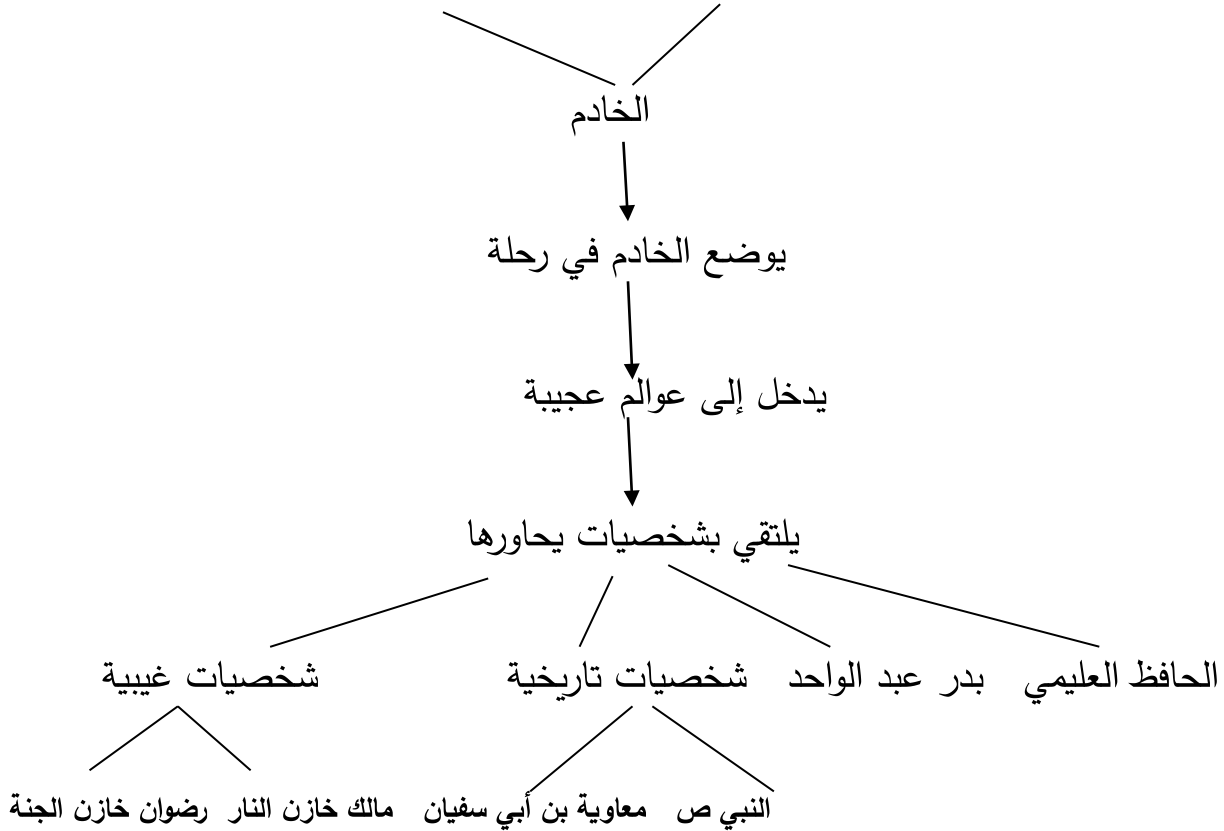
[1] يحيى بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة خاصة، 2009، ج:02، ص:184.

[2] محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1970، ص:360.

[3] عبد اللطيف المصدق: ركن اليمين الوهراني شيخ المنامات ورائد السخرية، الموقع السابق.

وتوضيحا لما سبق بيانه، نورد الشكل الآتي:

**الشكل رقم (01): يمثل بنية الشخصيات المنامية**




من خلال ما سبق، يتشكل العجائبي في المنام الكبير لركن الدين الوهراني عبر الشخصية، التي تعد عنصرا مشيدا للنّص السردي.

تتمحور أحداث المنام الكبير حول مجموعة من الشخصيات ويمثل "الخادم" الكوكب الذي تدور في فلكه، وتنجذب إليه مختلف الشخصيات في المنام.

ومن خلال قراءة هذه الشخصية، يظهر انتقالها في علاقتها مع شخصيات المنام الكثيرة، مما يسمح لها بالامتداد عبر سير الأحداث، إلى أن تكتمل نهايتها.

فالسّارد المصدر الوحيد، الذي يمكن من خلاله الحصول على المعلومات الصادرة حول الشخصيات في النص، خاصة وأنه اهتم بسماتها الباطنية لتعليل توجهاتها وما تتبناه من أفكار ومشاعر.

جاء النص ثريا بشخصيات حكائية متعددة ومختلفة، تعمد السّارد إثراء النص بها، وإن هذا الوجود لم يكن بصورة اعتباطية وعفوية، بل أدى دوره ووظيفته الحيوية في خدمة المنام، حيث ساعد على إطالة الحدث، وانسياب السّرد المصاحب له. وقد حرص السّارد في كل ذلك على إيجاد علاقة ورابط بين الشخصيات والحدث الذي تحركه، وتدور في فلكه.

وقد عرض المنام، بنية شخصياتية، بحيث تتمركز حول عملية الدمج بين عالمين المألوف، وآخر غير مألوف، حيث إن السارد سعى لإضفاء السمة الواقعية لملامح شخصياته، من حيث تكوينها وردود أفعالها، حيث إنها وردت في هيئة بشرية فحسب، لم يطرأ عليها من خلال صورتها الخارجية أية خلخلة أو تغيير يدل على لا مألوفية تكوينها؛ أما مصدر اللامألوف فيها، فينطلق في الأساس من وجودها في مكان فوق طبيعي (المنام) وخضوعها لسلطة السارد الذي يكشف بواطنها ويناقض ما كانت معروفة به في واقعها.

فإن السمات الداخلية للشخصيات، تظل الأبرز على صعيد المنام، مقارنة بخفوت السمات الخارجية، الخاصة بالهيئة التشخيصية، كون الأولى هي الأقدر على إحداثالدهشة، واستثارة الملتقي، ذلك أن نص المنام عجائبي.

وفي اعتقادنا، إن الكاتب في منامه أراد تأكيد العجائبي الذي تخلق فيه من خلال الشخصيات عبر مستويين؛ **واقعي** كما تمثله شخصية السارد "البطل"، و**لا واقعي** كما تتمثله الشخصيات المرجعية المستلهمة من التاريخ، وقد عاصرها فيما قبل، وهنا كانت النقلة العجائبية عندما استعارها من عالم الواقع، وأعاد إنتاجها من جديد، فالسارد هو المنتج لها.

نعم،نؤكد حقيقة تعين السارد على تبنيه هذا التوجه في منامه، فهو ينطلق من الواقع أولا في رحلة صراعية مع ذاته تصف شوقه وغربته للأهل والبلاد، وبعد ذلك يأتي الخيال، الذي يحاول تغيير ذلك الواقع، من خلال ذهابه إلى دنيا المنام ليصرح بحقائق ومعلومات عن شخصياته لم تكن بادية للعيان في واقعها.

# الفصـــل الثاني

# عجائبية الأزمنة

### 1/ مقدمة نظرية:

لكل نص سردي نمطه الزمني الخاص باعتبار الزمن محور النية السردية وجوهر تشكلها.

فالزمن عنصر مهم في البناء السردي "ومن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[1].

لكن هذا الزمن ضمن النص السردي يشهد اختلافا، تبعا لأنواع هذه النصوص، فاستخدام الزمن في القص الواقعي يختلف عن استخدامه في القص المتخيل، لقد كان الزمن في القصة الواقعية يلعب الدور الأساس "فسواء تحرك الزمن القصصي (...) حركة أمامية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، أو حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضي، أو تحرك حركة متقلبة غير منتظمة، فهو في النهاية يحقق البناء المطلوب من الزمن، من حيث إنه يفتح القص على الحياة، ثم يعود فينغلق داخل القصة، محققا العلاقة بين بناء القص، وبناء التجربة من ناحية، وبين العالم الخارجي المفتوح وعالم القص المغلق من ناحية أخرى"[2].

أما في القصة المتخيلة فغالبا ما يعمد كُتَابها إلى هذا الطابع الموضوعي للزمن، فعدوه ضربا من القيود الفنية التي تأسر الكاتب وتحد من حركته، وكأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني، كالاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية في القصيدة العمودية، وقد عمد هؤلاء الكتاب إلى ماكان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله وشوشوا على نظامه فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا.[3]

إن رفض الطابع الموضوعي للزمن وسع عالم القصة المتخيلة عامة، والعجائبية بخاصة، الذي تحول إلى كتلة مشوشة فيها يصعب تحديده أو استخراجه.

فالزمن في هذه الحالة عنصر زئبقي شديد التنوع لا يتوقف الاهتزاز والحركة، فهو زمن مهشم ومتداخل، والدارس أثناء تحليلية للبنية الزمنية لهذا البناء الفسيفسائي "غير

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:117.

[2] نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص:171.

[3] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص:222.

ملزم بالترسيمة السابقة ونسقية أو أفقية الأحداث".[1]

وهذه الإشارات تجرنا إلى القول: بتطورات مست عالم الإبداع الأدبي، حيث أصبح ملحا ظهور كتابة جديدة تعنى بتغيرات الفرد حسب واقعه وتطورات مجتمعه، فتغيرت الجماليات الكتابية المألوفة، إذ بدا لهم أن ثمة خطوة يتحتم على الكتابة الأدبية أن تخطوها، وهي الانتقال من الرواية الراوية الاجتماعية الواقعية التي تكن بالوصف السّلوكي الظاهري إلى الكتابة النفسّية التي تهتم بالتجربة الشخصية للفرد.

وهكذا، اخترق الكاتب المأزوم الخطاب السّردي فكسر أشكاله الكلاسيكية التي درج عليها،ليبحث عن رحلة استكشافية لذاته/ نفسه تجسد اغترابه وانطواءه.

إن التغلغل في الذات الإنسانية وسبر أغوارها، يحيلنا إلى الزمن الإنساني، الذي يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية، فكثيرا ما تشوه الانفعالات الإحساس بالزمن، وهنا ينصرف الشأن إلى الزمن النّفسي الذي يزداد طوله على النفس في حال الشّدة والضيق والقلق، ويقل طوله عن مداه الحقيقي على هذه النفس- حتى كأن الاسبوع يوم، واليوم ساعة، والساعة مجرد لحظة من الزمن – في أحوال السّعادة والغضارة".[2]

فمن هذا المنطلق، تم الالتفات إلى الزّمن النّفسي، وبذلك فقدت التواريخ والسّاعات معناها المعياري، وبدت الوحدات الزمنية الصغرى غير محددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا على السنة"[3]، فاختل نظام التّتّابع الخطي، وتداخلت الأزمنة من ماض وحاضر ومستقبل تداخلا تاما، الأمّر الذي أدى إلى تسليط الضوء على بواطن الشّخصية ونفسيتها، وهذا تلميح بعض الحالات الدّاخلية التي تعري الإنسان، وهي كثيرة منها: المونولوج الداخلي بنوعيه، التّداعي الحرّ للأفكار، مناجاة النّفس، والحلم، أحلام اليقظة، الكوابيس، الهذيان، استخدام الرمز والمجاز و...

كل هذه الحالات وغيرها تستخدم في الأعمال العجائبية، و"تبقى مسألة الزمن المسألة الأبرز التي تحقق للقصة عجائبيتها، فتفجير طاقات الزّمن، وإزاحته عمّا هو متعارف عليه،

---

[1] رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي(دراسة مقارنة)، دكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2002م- 2003م، ص:74.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص:208.

[3] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص:45.

وإعادة بنائه وفقا للآلية النفسية"[1]، التي شابها الارتجاج والفوضى؛ لأن الإنسان يصبح أكثر طلبا للماضي الذي تحركه الذاكرة فتستدعيه في الحاضر، عير تقنية التّداعي الحرّ الذي يعد أحد أهم التقنيات لسّبر أغوار النفس.

وبهذا، تكون القصة العجائبية أكثر تعبيرا عن الاغتراب والانكفاء على الذّات والذكريات، فيصبح الماضي قادرا على أن يبعد القصة عن الواقع، فيصبح المجال فسيحا أمام الترميز بدلا من الواقع الحسي أو المادي، معتمدا على ذكاء المتلقي ووعيه وخبرته لدرك الرّابط الخفي، وتفسير الرّموز"[2].

ليس غرضنا في هذا المهاد النّظري التكلم عن الزّمن العجائبي عموما، فما قلناه حول لجوء الكاتب لتقنيات تساعده على الهروب من حاضره، ما هي إلا مقدمة للولوج إلى صلب موضوعنا؛ وهو تبيان تبني الوهراني – ساردنا – عالم الحلم بعدما فقد القدرة على التكلف مع واقعه الخارجي، فراح يبحث عن مجال لتحقيق رغباته الواقعية، فما الحلم في الأغلب إلا رحلة فيها "تستيقظ عل صيغة أخرى للوجود، إننا نحلم ونبتدع قصصا لم تحدث قط، وتارة نعيش ونشهد أجمل الأشياء، ونكون سعداء، وكثيرا ما نجد أنفسنا في حالة من الخوف الشّديد، ولكن أيا كان الدور الذي نقوم به في الحلم(...) إننا في الحلم صانعو عالم ليس للمكان والزمان(...) سلطان فيه".[3]

## 2/ عجيب الزمن في المنام:

ليتحقق العجائبي بصفته بنية تعبيرية قائمة على تأثيث السّرد بالواقع المستحيل، يعمد الكاتب إلى تدبر فني يؤسس لولوج عالم ما ورائي أو غيبي، فيوظف لغة تحدث ما يمكن تسميته بالتعمية أو الغموض في المحكي، وكلها تعابير تشير إلى حالة التّشظي التي تطرأ على منامات الوهراني التي تمثل الحدّ الفاصل ما بين الواقع واللاواقع، ومابين الزمن الواقعي واللازمن.

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[2] سيد إبراهيم أرمن و زهرا ياك نهاد: تيار الوعي في التلصص لصنع الله إبراهيم، مجلة التراث الأدبي، فصلية دراسات الأدب المعاصر، ع08، السنة الثانية، ص:09.

[3] إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة:صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1990، ص:05.

الآن، ندرس الزمن العجائبي في النص المقدم، معتمدين في ذلك فكرة إهمال التّسلسل الزّمني والخّطاب المنامي القائم على التنقلات السريعة، المبتعدة عن محاكاة الزمن الطبيعي، ومن ثمة إنعاش البنية الزمنية المتخيلة على حساب فوضوية تامة في البّنية السّردية.

تسهيلا، لمقاربة هذه التقنية – الزمن– نعتمد فكرة نوع النّص المدروس، فنصنا عبارة عن منام، ومنه ننطلق باعتباره حديث النفس، ففيه يتعالق الواقعي/ اللاواقعي بثنائية الحقيقة/ اللاحقيقة.

فالسّارد ينقل مسرح الأحداث إلى عالم الأحلام ليلغي التّتابع الخّطي للأحداث، ويبحر في زمن مطلق مفتوح على المستقبل الآتي.

عبر تيمة "المنام" نرتقي مدارج التّخييل والعجيب، حيث نرحل في زمن متحلل من كل ضغط بشري، زمن يكتنفه الغموض، ويصاحبه العجيب المفارق.

ومتى سلمنا بأن الزمن في منامات الوهراني متعال على الزّمن الأرضي، نطرح على التّو الخطة دراستنا له، عبر الآلية الأولى:

**1/ زمن المنام:**

**عتبـة:**

لقد ابتدع الوهراني فن المنامات الأدبية، و"المنامات فن شبيه بالمقامة والرسالة، نهج فيها نهج المعري في رسالة الغفران، في افتعال الأحداث الأخروية عند الحشر وقد تميز الوهراني بها عمن سواه من الكتاب، وخاصة منامه الكبير"[1]، الذي يتحدث ابن خلكان عن شهرته وسمعته "ولو لم يكن فيه إلا المنام الكبير لكفاه، فإنه أتى فيه بكل حلاوة، ولولا طوله لذكرته".[2]

وإذا فرضنا أن المنام مجرد خيالات وأوهام، فإنه مع ذلك ينم بحديث النّفس وفيضها، إن لم يكن عبارة عن صورة متشظية لواقع مرّ عاشه الوهراني الذي لم تنصفه الحياة فعاش على الهامش.

ولأن الإطار النّظري يحتاج إلى دليل تطبيقي، ولأننا نتعامل مع نص منامي يحتذي خطى النص السردي في آلياته وتشكيله؛ هناك شخوص مارست الحوار، وهناك أمكنة رحل

[1] عبد اللطيف المصدق: ركن اليمين الوهراني شيخ المنامات ورائد السخرية، الموقع السابق.

[2] أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج:04، ص:385–386.

إليها السارد متنقلا بين شخصياته، صنف إليهما آلية الزمن التي تبتعد كل البعد عن الواقعية، في محاولة البحث عن فراغ في عالم الواقع أو المعقول، يسعى عالم اللامعقول والخيال إلى تعويضهما.

إننا بإزاء أثر فني، نحاول النظر في بنيته، ومنها نستوحي دراستنا الزمنية. فالزمن المنامي عادة يقسم إلى:

**1- 1/ زمن قبل المنام: (زمن قبلي)**

إنّ المنام يمتد من لحظة النّوم إلى لحظة الاستيقاظ، وفيها تكون الأحداث، وتتضح المقاصد، وتتبلور العجائبية ويغيب المنطق.

نحاول – الآن – التركيز على فترة (لحظة) قبل المنام، وهنا يحضر الواقع الزمني ويغيب الخيال، فالبطل هو الذي "يحكي حكاية حدثت له في زمن ماض، ولكن ليس في عالم الحضور (...) وإنما في عالم الرؤيا والأحلام، فهو الشاهد الأوحد على أحداثها"[1].

ومن ثمة، نتبين بداية منامية استرجاعية في قصته مع الحافظ العلمي، إذ يشير مطلع النّص إلى العداوة الحاصلة بينه والحافظ معتمدا في ذلك على السّرد التسجيلي، الذي يحمل مقاطع ماضوية تصف علاقة الوهراني بالحافظ، مع ورود نفحات من الذكريات بشده للأهل والوطن.

من هنا، أول ما يواجهنا في بداية المنام افتتاحيته التي يسترجع فيها الخادم لحظة وصول الكتاب إليه، ليحكي بعدها كيفية تناوله وما صحبها من أحوال نفسية، فالراوي يحكي حاضره بصيغة ماضية، وإننا نتتبع هذا الحكي من خلال تقسيمنا لهذه الفترة الزمنية – (قبل المنام) – لمراحل حتى يتسنى لنا دراستها، وكشف البعد التسجيلي الاستذكاري فيها:

1- استلام الخادم الكتاب من شيخه الحافظ العليمي.

2- حديث يصف شوق الخادم للكتاب.

3- قراءة الكتاب.

4- استغرابه حقد الشيخ العليمي عليه.

5- غياب النوم عليه.

---

[1] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت، ص:62.

جاء الزمن في استهلال المنام مفتوحا على الماضي، مثيرا لكونه يضم قصصا متنوعة، متتابعة تتابعا تسلسليّا، كل حدث يفضي للآخر في ترتيب محكم للأحداث، فبمجرد استلام الخادم الكتاب، حتى راح يصف أحلامه وأمانيه حول فحوى الكتاب، ومباشرة يفتح الكتاب قارئا له مستغربا ردود الشيخ عليه وما أتى به من حقد دفن يضمره له، وهذا الشأن حرّم عليه النّوم وأصابه الأرق، حزين الخاطر، ساهدا طول اللّيل.

وهذا النوع من السّرد يذكرنا بالاتجاه التّقليدي للحكي العربي، المعتمد على السّرد التّتابعي للأحداث، الخاضع للتّسلسل الزّمني الطبيعي، والملتزم بالمنطق القائم على تعليل الأحداث، وربط بعضها ببعض، ساعيا إلى تحقيق أعلى قدر من الوضوح والواقعية، وهذا ما تحقق فعلا بنص الوهراني، فهو قبل بداية منامه، ودخوله عالم المنام والخيال، بدأ حكيُه قريبا من الواقع.

نحاول تتبع سرد الأحداث حسب ورودها، بدءا باستهلال المنام بوصفه عتبة الانطلاق إلى بقية الأحداث التالية ، والتي تتابعت إلى أن لجأ إلى فكرة المنام راحلا إلى عالم آخر، يجد فيه المتنفس وراحة البال. هذا الانطلاق المبدوء بصياغة تعبيرية يغلب عليها المدح والثناء، تكفي لإيقاظ ملكة الشغف عند المتلقي، فيصير متتبعا لما سيحدث من أحداث مترتبة عن هذا الانطلاق. بدأت الانطلاقة الاستهلالية بقوله: "وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل، الإمام الحافظ، الفاضل الأديب، الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين، ركن الإسلام، شمس الحفاظ، تاج الخطباء، فخر الكتاب، زين الأمناء، أطال الله بقاءه، وجعل خادمه من كل سوء وقاه".[1]

إنّ الرّاوي على وعي تام بهوية شيخه حتى ينسب له أفضل الخلال، وأفضل المراتب، لا ينتظر منه شيئا غير إخباره بحال بلاده، وأهله، الذين تركهم بعده وكله أمل في سماع أحسن الأخبار عنهم، فلهم كل الاهتمام والمحبة الخالصة.

على أن المرحلة الثّانية من الأحداث، سار بها الكاتب سيرا تتابعيا لتصب كل التّفصيلات الصّغيرة والمشاعر الباطنة عند الخادم، وفي صناعة الحدث الأكبر؛ وهو أهمية الكتاب، وداخل هذا الإطار التّتّابعي العام الذّي شكلّ الإطار الزّمني للمنام، عمد الكاتب إلى الاسترجاع والاستبطان في هذه المرحلة بالذات كاسرا بذلك رتابة السّرد ونمطية التسّلسل

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:17.

التّتابعي، ومستفيدا من كل ذلك في إضاءة طريق المتلقي/ القارئ، الذي يواصل وبشغف كبير سرد الخادم العاقد آمالا كبيرة للكتاب القادم إليه من بعيد، اسمعه يخبرنا بحديث شوق وشجن لهذا الكتاب قبل فتحه "وتناوله فكان في قلبه أحلى من الدراهم، وأنفع لجراح البعد من المراهم(...) على أنه وجد بين جوانح الخادم من نار الشوق أجيجا(...) فتمنى على الله ريح صبا تهب من نحو بلاده وأولاده، لتبرد غليل فؤاده".[1]

في تتبعنا لهذا المقطع الوصفي، كان الحنين إلى الوطن والأهل والأولاد وإلى الأصحاب وإلى ذكريات الأرض، ومرابع الطفولة.

إن الإنسان حين يغادر الوطن يصاب بانفصام كل حسب استعداداته النفسية وطاقته الروحية، فقد تكونت شخصيه المهاجر في وطنه، وتلونت روحه بأطياف الوطن من دين ولغة وعادات وطرائق معيشة، فجاء فكره انعكاسا لمحيطه، ثم ترك وطنه مجبرا مضطرا فإذا به يُستّل ويُزرع في تربة غير تربته الأولى.

وبسبب هذا الشوق انبنت رغبة جامحة في قراءة الكتاب، وكان الفتح والأمل في محتوى كتابي يبرد نار الشوق، ويطفأ لهيب الانتظار، وأحضر قلمه وكتابه ليرد عنه"فتناول كتابه الكريم الوارد، وكرّر نظره في أثنائه، ليجاوب عن فصوله المتضمنة فيه"[2]، وتأتي خيبة الأمل، وانكسار الرّوح عندما وجده "صفرا من الأنباء، خاليا من غرائب أخبار البلد، عاريا من طرائف أحوال الإخوان".[3]

إن الملاحظ في هذا السّرد اعتمد الوهراني سردية الاسترجاع التي تحقق "التّوازي والمسايرة بين الماضي والحاضر بآنيته، وهذا السّرد فيه اعتماد على الذّاكرة ومخزونها إلى درجة النّبش وهو تسطيح الغائص فيها"[4]، فهو يذكر كتابا بعث به الشيخ الحافظ العليمي من ثلاث سنوات مضت.

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:17- 18- 19.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

[3] المصدر نفسه، ص:21.

[4] عدلان ايت طالب: بناء الحدث في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، جامعة الجزائر المركزية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، حلقة الشعرية المغاربة، ورشة الرواية 06 حلقة بحث خاصة بالروائي الجزائري: الطاهر وطار، 2007- 2008، ص:254.

إلى هذا الحد الأمر عادي، لكنّ الجديد أو الغريب تقلب نفسية الخادم، واستغرابه من حقد الشّيخ عليه، فقد استفتح الكتاب، ووجد فيه طلبا بالتأثر من "مزاج الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاث سنين في مخاطبته بمجرد الاسم وحذف جميع الألقاب، وبطلبه لثأره في أول هذا الكتاب".[1]

ومن هنا، وبعد تتبع سير أحداث الاستهلال نركز على خيبة أمل الخادم في وصول كتاب يدفع الأحداث المتبقية دفعا حسنا، ولولا هذه الخيبة لما كان القلق والتفكير خيبا رجاء الخادم فمنعا عنه النّوم، وجعلاه يفكر في وسيلة تأخذه بعيدا عن الأرض والواقع، وتسبح به في عوالم السّلو والانشراح.

بهذه الصورة الحزينة، فكر الخادم في أنانية الشيخ وقمة حقده الذي تمكن فيه أيما تمكن، فقد ثبت في قلبه، وسكن بين الحشا والترائب.

فقد استغرب قسوته فبل أن ينظر لحاله السيئ، راح يطالبه بالتأثر، لم يشعر الشيخ بمعاناة الخادم، فقد كان يعاني الخادم، فقد كان يعاني الغربة والوحشة، وتبرم الناس منه، خاصة بعد إخفاقه الذّريع في رحلته إلى بلاد المشرق، وكساد بضاعته هناك.

ويمتد الاستغراب عند الخادم، حتى أنه أطلق العنان لخياله، فراح يتخيل مدى تمسك الشيخ بثأره، بل إنه لو مات قبل "أخذه لثأره لمزّق الأكفان، ونبش المقابر، ورجم أهل الآخرة بالحجارة".[2]

لقد قاده حقد الشيخ عليه في أن راح يفكر في دلائل يبطل بها دعوى الشيخ، ويحاول أن يبعد عنه فكرة الثأر، وكله حزن وحيرة منعتا النوم عن عينيه، وفي ضوضاء هذه الحيرة "غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النّائم كأن القيامة قامت".[3]

هي، إذن المرحلة الأخيرة من الزّمن قبل المنام، مرحلة غياب النّوم عن عيني الخادم من شدّة تعبه وقلقه. إنها مرحلة تمهيدية لدلالات المنام بوصف حال الخادم، ولقد فكر"ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشّدة حقده عليه، وبقي طول ليلته متعجبا من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان طويل، امتنع عليه النّوم لأجل هذا إلى هزيع من اللّيل".[4]

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:23.

[3] المصدر نفسه، ص:23.

[4] المصدر نفسه، ص:23.

على هذا الأساس، اشتد التفكير على الخادم، وأغلقت أبواب الانفراج عليه، وكثر همه وغمه، وحرّم النوم عليه جزءا كبيرا من ليله.

ونستطيع الآن، أن نفهم نفسية الخادم الباحثة عن مفر من دنيا الهّم والحاضر تنشد عوالما في فضاء الانشراح والمستقبل، وهو ليس المستقبل القريب بل البعيد الذي يصل إلى يوم القيامة. من هنا كان مبدأ المنام سّرديا يتناول حال الراوي قبل انتقال اللاّوعي إلى المستقبل، فيبدأ الرّاوي بوصف حاله قبل المنام تمهيدا لتأويل دلالات المنام بفعل وضع مهيمنات الوقائع في المنام الناتجة عن حالة نفسية أو ظرف عسير يعتور حال الرائي لنفسه، أو من يرى لآخرين رؤى ومنامات.[1]

فالمتأمل في هذا المقطع، يكشف تقنية سردية يلجأ لها السّارد، إنها تقنية الاستباق، التي تهيئ القارئ نفسيا لاستقبال حدث ما، فهي وظيفيا تمارس مهمة التمهيد أو التّوطئة لأحداث لاحقة، وهذا الاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في بداية المنام.

هذا يثير فضولنا، هذا الاستباق للدّخول إلى عالم المنام، والتفكير في زمنيته، وما اعتوره من أحداث أثّرت على نفسية السّارد من عدمها.

ومن المفيد، في خواتيم حديثنا عن زمن قبل بداية المنام، الإشارة إلى أهمية هذا النوع من الزمن في بداية دراستنا، فالملاحظ أن الزمن قبل المنام هو زمن عادي/ واقعي، سنتخذه تمهيدا للدخول في الزمن العجائبي/ اللاواقعي(الدخول في المنام).

بمعنى أنّ؛ الزّمن الواقعي سيقوم مناصفة مع نظيره اللاواقعي؛ أي موازيا له بالتدريج، فالمتلقي سيحتاج لمثل هذا التأويل، فسير الأحداث بدا طبيعيا/ حقيقيا، لنحتمل له نتيجة مخالفة، بل قلبا للأدوار في محاولة من الخادم اللجوء لهذا الزمن (الدخول في المنام) كمتنفس عن همومه.

---

[1] ينظر: ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات(دراسة)، ص: 102.

### 1-2/ زمن عتبة المنام: (زمن أثناء المنام)

وأخيرا، نام الخادم، ودخل عالما غير عالم الحياة "فرأى فيما يرى النائم كأنّ القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر".[1]

من هذه النقطة، يبدأ زمن آخر، "غيبي جرى في اللاوعي ساعة نوم الرّائي، عن (زمن) هو غاية الأزمان المستقبلية (يوم القيامة)، وهذه مركزية الفكرة الزّمنية في الرؤى والمنامات، وبقدر ما يوفق الراوي في توظيف عناصرها بشكل مقنع يرتفع بالنّص إلى المستوى الفني، وكذلك هو حال الوهراني في هذه الرؤيا، فعلى مدى (43) صفحة تجري وقائع الرؤيا فتنقطع الصّلة بين الرّائي والراوي والزمن الحاضر ولحظة النوم، ليسرد أحداث المستقبل كما يصورها اللاوعي".[2]

يمكننا استنادا إلى ما سبق، تتبع خطة سير السّارد المنطلق من الفضاء الدنيوي الأرضي راحلا إلى الفضاء الأخروي/ العلوي في رحلة استرجاعية يحكي أحداثها للشيخ العليمي، وهنا يتقاطع الزّمن الماضي مع المستقبل باعتباره يرحل إلى مجهول يتنبأ أحداثه وتفاصيله.

فهذا المستقبل سيخصص الحديث عنه في الدراسة، باعتباره يجسد نوعا خاصّا من المفارقات؛ وهي المفارقات الزمنية؛ لأن القارئ الذي يؤسس علاقات بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، يكشف عن قدرة النص المتعددة الجوانب في عملية الربط الذي يوهم القارئ بها وينغمس فيها، ويعيش أحداثا واقعية، في حين أنّها ليست سوى عملية تصنيع أو تمثيل للواقع.[3]

والآن، سنتتبع أحداث المنام وفق خطة مرحلية قطعها السّارد، وفيها نحلل أزمنة هذه المراحل، وبالتالي نأتي على برمجة هذه المراحل كالآتي:

1- مرحلة النّعاس.

2- مرحلة رؤية يوم القيامة والخروج من القبر.

3 - اتجاهه إلى أرض المحشر.

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[2] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات (دراسة)، ص: 103.

[3] ينظر: نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص:58.

4 – لقاءه بصديقه الحافظ العليمي.

5 – مرحلة بداية الرحلة داخل الفضاء الأخروي مع الحافظ.

6 – لقاءهما بمالك خازن النّار.

7– لقاءهما بأبي المجد بن أبي الحكم.

8– لقاءهما بابن النّقاش.

9 – لقاءهما مع أبي القاسم الأعور.

10 – ذهابهما للحوض ولقاؤهما معاوية بن أبي سفيان.

11– موكب الرسول صلى الله عليه وسلم.

12– لقاء مع الشريف النقيب.

13– لقاء مع أبي القاسم الأعور مجددا.

14– مع بني أمية.

15– حضور النّزاع بين الأمويين والعلويين.

16– استيقاظ الوهراني من النّوم.

يقوم المنام على مجموعة من الأحداث السّردية، تمثل لبنات تشكيله وبناءه، وفق منطق تتابعي أحكم سير انتظامها الخطابي، إذ تتبدى عبرها شبكة من العلاقات الشخصياتية، التي أسندت مهمة تتابعها إلى الراوي الذي يتحمل وظيفة السّرد، وتوزيع الأدوار.

وبهذا، تبدو مسألة بناء المراحل ضرورية لفهم المضامين الموضوعاتية المتضمنة فيها، الذّي يجعل من الموضوع والمحتوى نواة البنية السّردية للمنام.

على هذا تتبدى أهمية البناء الداخلي لهذه المحاور (المراحل)، ولئن كان الأساس السّردي الرابط بينها قائما على الزمن محطّ الدراسة.

وإن كانت ضرورة الكشّف عن البناء الداخلي للمحاور لا تتأتى إلاّ من خلال منطق التّرابط بين هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصيات باعتبارها "البؤرة التي تتكشف حولها كل الأبعاد المعبر عنها داخل البناء"[1]، فليس معنى هذا أن طبيعة هذه الأفعال والأحداث لا

---

[1] بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970– 1986) جماليات وإشكاليات الإبداع، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2001– 2002، ج:02، ص: 120.

تترك أثرها على مستوى الصّوغ والتّشكيل الحكائي للبنية السّردية، ذلك أن حقيقة الحدث تؤثر في هيكل البناء بشكل عميق فطابعه السّردي يمكن أن يمنطق النظام أو يخلخله بناء على حقيقته الكاملة في النص ذاته.

وهكذا، نمر إلى نص المنام لفهم مدى ترابطية نظامية الأحداث من خلخلتها.فالأحداث داخل المنام جاءت متراتبة وفق نظم السّارد لها، فهو يؤسس قصة تعمل على تطوير أحداثها على امتداد المنام وفق سّرد متميز تحكمه بداية ونهاية ترسمان المحور العام الذّي تسري فيه الأحداث، وتقدم من خلاله الأزمنة والأمكنة والشخوص.

وبهذا، يقوم المنام على حكاية حاوية مجموعة وقائع "يقوم بها أشخاص، تربط بينهم علاقات وتحفزهم لفعلهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون"[1] وفق منطق يتيح فهم معالم تشكيل النّص.

وعلى هذا، فإن الزمن داخل المنام يتخلله توزيع زمني وفق منطق ثلاثي الترتيب: ماضي، حاضر، مستقبل، إذ يجعل الكاتب من هذه الأزمنة مادة لتشكيل محتوى البنى السّردية التي تأسّس عليها خطاب المنام.

سندخل المنام، لكن من باب ما يدل على الأحداث المستقبلية التي يتنبأ السّارد بوقوعها، على أساس أن المنّام، أحداث ترى في الحاضر في انتظار تحققها والنظر في أخبارها مستقبلا.

نعمد بدءا إلى تقديم المرحلة الأولى "مرحلة النعاس" بوصفها المرحلة التي أدّت إلى حدوث الرؤية، ليجد لوهراني نفسه في أرض المحشر، وظهور شخصية عبد الواحد بن بدر الذي فتح لزمن النّص آفاقا مستقبلية تزاوج بين الماضي والحاضر.

من الملاحظ أنّ التقنية الزمنية المستقبلية الاستعمال؛ هي الاستباق باعتبار أن الرّاوي في منامه "يروي أحداثا لم تقع بعد؛ أي أنها مرتبطة بزمن مجهول لا نطلق عليه صفة القرب أو البعد؛ لأن وقوعه الحقيقي يبقى غير معروف حتى السّرد جعله غير محدد، وهذه الأحداث عدّت بواسطة التخييل استباقا"[2] لها مؤشرات مستقبلية متوقعة ومتطلعة إلى ما سيحصل فيها من مستجدات.

---

[1] مريم مناع: بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص:105- 106.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:132.

وبذلك، تظهر الأحداث وكأنها في عالم سحري وعجيب، زمن بلا قيود وضوابط، تحكمه نظرة السّارد للمواقف والشخوص، نظرة كلها قراءة بعدية/ تصورية، فتبدو الشخصيات كأنّها في عالم خيالي/ لا واقعي، يشع بالعجب ويبعث على الإعجاب والدهشة، وهذا كله نجده في دنيا المنام.

وباعتماد السارد تقنية الاستباق أو التطلع إلى الأمام تراه أكثر تصرفا في أحداثه وحواراته، فيرى تصورات وخيالات يتمنى حدوثها، وبحيلة فنية سردية يلجأ مستندا لتقنية الاستباق، باعتبارها مساعدا للقفز نحو المستقبل من خلال مختلف الإشارات، والتلميحات التي يسعى لتوظيفها، والتي تعمل على الإفادة بإمكانية تحقق الأحداث، أو وقوع أفعال في المستقبل، لاسيما أنها ترتبط بإقامة دلائل مسبقة على الحدث من شأنها أن تفتح باب التخيل والتكهن".[1]

وللوقوف عند الاستشرافات الموجودة في المنّام، نعود لهذه النماذج التي تخرجنا عن المألوف وتتنبؤنا بعوالم أخرى خارقة؛ لأننا نميز بين الزمان العادي (زمننا)، وزمن آخر يفارقه أو يجاوزه كليا؛ وهو زمن الآخرة.

وظف الوهراني في استهلال منامه نموذجين استشرافيين، ليتخذ صيغة تطلعية مستقبلية، نتيجة صراعه النفسي مع واقعه المرّ الذي نفاه، فارتضى لنفسه عالما آخر يسكنه، فَسَرت في مخيلته فكرة الارتحال والتّنقل إلى عالم بعيد عن البشر الذين ظُلم وسطهم، لعلّه يجد الإنصاف والإقرار بموهبته في عالم الآخرة.

وبهذا يحقق رحلة إلى عالم متحرر من القيود العرضية الظرفية، فهو عالم الممكن المطلق، وفيه ينشد التطلع إلى الأمام، فعلى سبيل المثال هذه الصيغة الإنشائية التي غرضها، الاستفهام (الهمزة)، يقول السّارد: "فقال في نفسه: أترى الذي خلقني وبراني يعيدني إلى جنة الزبداني[2]، أتراه يجمع شملي في كفر عامر[3] في السّادات من بني عامر".[4]

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011، ص:230.

[2] الزبداني: بفتح أوله وثانيه، ودال مهملة، وبعد الألف نون ثم ياء مشددة كياء النسبة، كورة مشهورة معروفة بين دمشق وبعلبك منها خرج نهر دمشق. الشيخ الإمام شهاب الدين بن أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي: معجم البلدان، ج:03، ص:130.

[3] كفر عامر: قرية في مصر. هنا نقصد التأكيد أن الوهراني أقام في البلاد المصرية، كما أثبتنا سابقا.

[4] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:20.

لاشك أن الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق تعبر عن رؤية مستقبلية في صيغة استفهام يتساءل فيه الرّاوي عن مستقبله الذي يجهله، بل يخافه بعد تردي حاله ووضعه، وبالأسلوب الاستفهامي نفسه يواصل تخيل حاله كيف سيؤول يقول مخاطبا نفسه في حوار داخلي مناجاتي "أتراني أحرق الشيح[1] والحوذان[2]، الذّي عند عيون حور بلودان[3]؟".[4]

إنّه استباق ينطلق من حاضر الخادم السيئ، ووضعه المزري الذي يرى نفسه أصبح عصيا على العيش في أحسن الأحوال، فمستواه المادي لا يكفل العيش الرغيد، فحاضره ممهد لحال أسوء في المستقبل.

الزمن هنا ينقاد مع العجيب، يبتدئ من حاضر الراوي ليقفز إلى المستقبل، من خلال واقع ضائع آل إليه الخادم، مستفهما عن مصيره في المستقبل: هل تراه سيتغير أم يزداد سوءا؟أترى مستقبله أحسن حالا من حاضره؟

فالقارئ لن ينتظر طويلا لمعرفة مدى تحقق الاستباق من عدمه؛ لأن جولة بسيطة تتفحص أحداث المنام "لا تكشف عن أي تغيير وأية عودة لما تمناه الرّاوي، بل يبقى في دائرة الأماني التي ينتقل بعدها إلى المنام".[5]

وهذا ما يجعلنا نتجاوز الاستباق الذي لم يتحقق إلى تتبع إلى استباق آخر لعله يفسح مجالا رحبا لتفعيل التّخييل الزّمني، والانتقال اللامنطقي للسيّر الزمني في السّرد.

ففي الاستباق الآتي "وأظنّه لو مات قبل أخذه لثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر ورجم أهل الآخرة بالحجارة"[6] يختزل السّارد عن طريق حركة الزّمن المرتبطة بأفعال الحافظ العليمي وتنقلاته داخل السّرد المحكي، لحظات زمنية يتم بتجاوزها بطريقة عجائبية، ونجد فيها من اللامعقولية ما هو مرتبط بالسلوك العجائبي المرتبط بالشخصية الأساس "الخادم"، وحركات الزمن من جهة ثانية.

---

[1] الشيح: نبات سهلي، له رائحة طيبة، وطعم مرّ. كوكب دياب: المعجم المفصل في الأشجار والنباتات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ- 2001م، ص:140.

[2] الحوذان: مؤنثة الحوذانة، نبت يرتفع قدر الذراع، له زهرة حمراء في أصلها صفرة. المرجع نفسه، ص:79.

[3] بلودان: بلدة ومصيف سوري شهير.

[4] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[5] المصدر نفسه، ص:20.

[6] المصدر نفسه، ص:23.

يتجلى ذلك من خلال مواقف ينتقل فيها الحافظ العليمي من فعل زمني إلى آخر يبتعد عنه بأفكار أكثر حدة، أو لحظات زمنية أخرى يتم اختزالها، فالعليمي يضمر عداوة وحقدا دفينين للخادم، الذي يبدو متنبئا لأفعال وتصرفات قد تصدر عن الحافظ مستقبلا، فالحافظ لم يستطع القيام بهذه الأفعال في حاضره/واقعه، لعله يستطيع هذا مستقبلا.

لقد تم رصد: الأفعال الزّمنية التي لم تصدر عن الشيخ بعد، وأفعاله المحتملة الحدوث في اليوم الآخر (مزق الأكفان، نبش المقابر، رجم أهل الآخرة بالحجارة)، فالتّسلسل الزّمني لحركة الأفعال يفرض عرض التّوقع الزمني، لكن الشّخصية التي تقوم بفعل التّوقع، بطبيعتها المتحولة، محاطة بإمكانية فوق الطّبيعي قد تقوم بهذه الأفعال في زمن الآخرة.

فنحن، إذا إزاء أفعال لا نعرف تحققها من عدمها؛ لأن العليمي حاضر/ حي لم يمت بعد، ولم يقم بأي فعل من الأفعال المذكورة المسندة إليه.

"وفي انتظار تحقق هذا الحدث نتتبع الخّيط السّردي فالأحداث التي تعقبه تتمثل في خروج الرّاوي من قبره، ولقائه مع الشّيخ العليمي في الآخرة، ومن هنا نكتشف تحقق جزء من الاستباق داخل المنام؛ وهو موت الشيخ العليمي على الرغم من عدم التّصريح بموته، إلا أن الأحداث تدل عليه كالخروج من القبر والوجود في الزّمن الأخروي، أمّا نبشه للقبر ورجمه لأهل الآخرة بالحجارة، فإنّ هول الموقف يحول دون تحققه، فما حدث للشيخ العليمي حين سمع انشقاق السماء يضعف قدرته على تحقيق الأفعال المستبقة زمنيا والمسندة إليه".[1]

هذه الطريقة في تكثيف التخييل، تجعل القارئ يُصاب بالدهشة والغرابة من هذه الأخبار والأحداث، ولاشك أنه يقرر وجوب قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن بها تفسير الظواهر المتناولة. وبما أن العجائبي هو "التردد الذي يُحسِّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حَدَثًا (فوق) طبيعي حسب الظاهر"[2]، فإن القارئ لمجريات الظواهر في مقطعنا المدروس يتردد أيقبل هذه الأحداث التي لا تشبه عالم الواقع أم يرفضه، فإذا تبنى ذلك، فقد دخل في دائرة العجيب.

إن ارتباط متخيل المنام بعوالم غير طبيعية خاصة يغذيها العجائبي، باعتباره مجاوزة للمألوف وخرقا للطبيعة المعروفة في عالمنا، ولا تسمح قوانين الطبيعة"الواقع" بتفسيره وبذلك

---

[1] مريم مناع: بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص:106.

[2] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:18.

فالحدث "الخروج من القبر" ومتعلقاته غير قادر على التحقق واقعيا، فهو حدث فوق طبيعي"عجائبي".

وبين إمكانية التّحقق من عدمه في الأمثلة المستشهد بها، يبقى الاستشراف في حالات كثيرة مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ماهو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة".[1]

كانت هذه الاستباقات محددة موقعيا داخل الاستهلال، سنأتي – الآن – على تحديد جملة من الاستباقات داخل المنام.

والأمثلة كثيرة من هذا القبيل، فعلى سبيل المثال – نبدأ – بهذا الاستشراف المعبر عنه بصيغة القسم، فليس شرطا أن يعبر عن الاستشراف بالعبارات الشهيرة: بـ"إنني أتنبأ، إنّني أستشعر، أو ما شاكل ذلك من العبارات، كذلك كثيرا ما يلمح في الكلام دون التصريح به، لكنّنا في مثالنا الآتي صُرح به بصيغة إنشائية هي: القسم.

يقول الحافظ العليمي "والله لأتوصلن إلى أذيتك بكل ما أقدر عليه من القبيح[2]، إنه قسم صريح لجأ إليه الحافظ ليؤكد عزمه على أذية الخادم وعقابه مستقبلا، فمعلوم حقد الحافظ على الخادم، فعلى مدار المنام دارت بينهما معاتبة كبيرة وصلت حدّ التّهديد والوعيد، وإنزال أقسى العقوبات عليه، ويضيف مؤكدا على ذلك "والله ما هو شيء هين علي فأهونه ولا أسامحك به، ولا أفارقك حتى أدفعك إلى كمال الدين الشهرزوري ينكل بك تنكيلا، ويردعك عن استخفاف الفضلاء في مخاطبتهم، ويزجرك عن سوء الأدب باختصار ألقابهم".[3]

يختزل أسلوب القسم استشرافا موسوما بفاتحة التهديد يجسدها الحلم/ المنام الذي يلون العجيب معالمه، والخوف والرهبة مناخاته، حيث يتراءى للذات الساردة وجودها مع شخص الحافظ العليمي في دنيا اللاواقع والوهم من جهة، وخوفها ورهبتها من العقوبة التي ستسلط عليها جراء سوء أدبها للفضلاء، وقلة احترامها لمكانتهم.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:133.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص :26– 27.

[3] المصدر نفسه، ص:27.

ولقد مثّلت هذه الرؤية الكابوسية نوعا من الاستباق الزمني، جعل من الاستشراف توطئة "لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الرّاوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التّكهن بمستقبل إحدى الشخصيات".[1]

فهذه الرؤية التي تعرض للصراع بين شخصيتي السّارد والحافظ العليمي، تؤشر إلى ما ستكون عليه عوالم المتن الحكائي للمنام ككل من عداوة باقية بينهما، وُجدت قبلا في الواقع، فنقلاها إلى دنيا المنام والخادم يركز على هذا الخوف السّاكن فيه قبل المنام فامتّد إلى داخله، وعبّر عنه السّرد حتى في بنيته الزمنية.

ومن هذا، يخلق هذا الاستباق حالة من الانتظار عند القارئ، وجعله ينتظر عقاب الشيخ للخادم، إنها حالة من الفضول تثير اهتمام المتلقي، حيث إننا نتتبع المنام ونشهد أحداثا وشخصيات كثيرة تتداول على مناقشات حادة وأفكار متداخلة تقف عائقا على إيفاء الشيخ بوعده. ويبقى مصير هذا الاستباق معلقا؛ لأن تحقيقه يبقى مرهونا بتواصل بين الخادم وشيخه خارج المنام.

ويجاور الحدث السابق أحداثا ووقائع أخرى متنوعة "عجيبة" ، وهكذا نجد في تطور أحداث المنام استباقا جديدا يعمل على استثارة ذهن القارئ، والتّحليق به نّحو عوالم جديدة، حيث تحقق الاستباق، وهذا ما لاحظناه في قصة تاج الدّين الشيّرازي في استذكاره ما وعده به النحوي سيبويه في شكل استباق بصيغة المستقبل، وهو يقول: "وقد وعدني الإمام بأن ينفعني (...) وقد وعدني أنه إنه إذا رآني عند الميزان يفعل معي كل جميل"،[2] وهذا ما يسهم في تحريك مخيلّة القارئ لتجعله يتطلع بشوق إزاء ما سيحدث في المستقبل بشأن هذا الوّعد.

يحدثنا تاج الدّين الشيرّازي عن وعد تحقق ونعمة يعيش فيها بفعل وفاء سيبويه لوعده، وتم التعرف على هذا من خلال اعتراف لسان تاج الدين نفسه عندما سأله الراوي والشيخ عن حاله فقال: "لو اتبعت مذهب أئمة الحنابلة (...) هلكت معهم، ولكني كنت أسر الأشعرية (...) أنا والحمد لله في كل نعمة (...) وقد وعدني أنه إذا رآني عند الميزان يفعل معي كل جميل"[3]، إذن كانت رغبة القارئ قد تحققت مع اعتراف تاج الدين، فإنه يجد نفسه مرة أخرى أمام بحث تفسيري أكثر لهذا الاستباق، نقول: تاج الدين شخص حاضر في دنيا الواقع، وهو

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:132.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:48.

[3] المصدر نفسه، ص:42.

كذلك في الآخرة، وهذا يسّرع عملية التّحقق، فلو لم ير سيبويه تاج الدين الشيرازي لما تحقق الاستباق.

أخلص من الاستشراف السابق، إلى بناء استشراف يختلف عن سابقه، في أنّه يحتوي "أحداثا مقتضية، سيحتويها الحكي في المستقبل، وتؤدي دور إعلان للمتلقي بالأحداث اللاحقة، وهو دور مهم بسبب التّوقع الذي تحدثه في ذهن المتلقي"[1]، وهذا التّوقع يمكن أن يُحقق على الفور من خلال تصوير الشخصيات التي تستشرف القادم من منظورها، وان ظل في حيز التوقع، مثالنا الآتي: الحديث الذي ورد على شخصية أبي القاسم الأعور.

فالسّارد يحكي رحلة ذهابه للورود من الحوض فإذا به يلتقي أبي القاسم الأعور المغضوب عليه من الأشراف وهم يندفون شعره، وينعتونه بالخنزير، فمنذ الإعلان عن هذا التّصوير المخزي لأبي القاسم، وضع السّارد المتلقي في حالة انتظار، يترقب من خلالها إمكانية معرفة سر غضب الجميع عليه، ليعلمه بكشف الإبهام عن هذا الغضب، وذلك لما كان عليه حال أبي القاسم، باعتباره يكاشف الأشراف ويؤذيهم ويضاربهم في كل مكان. هذا السياق المقتضب أنجز وظيفة الإجابة عن المحكي الاستباقي.

أمّا وجه العجيب في هذا الاستباق في أنّه اكتسى طابعا خياليا مغرقا في البعد عن الواقعي السّردي الخطي، واعتماده في ذلك على المشهد الأخروي'كوسيلة للإقناع باحتمالية العوالم التي تقدمها"[2].فمنذ البداية بدت الأحداث والزمن السّرديين اللاواقعيين باعتبارهما أنجزا في دنيا المنام.

ومن هذا القبيل، نجد استباقا آخر في الموقف نفسه، عندما عرض أبو القاسم الأعور مساعدته على السّارد وشيخه بعدما وصل بهما التعب والعطش أيما موصل، حيث أعلن ممن هذه المساعدة بصراحة "فأنّا أدلكم على من يسقيكم الماء من هذا الحوض، ولا يحوجكم إلى أي شيء من هذا الصّداع الطويل".[3]

رفضّ السارد وشيخه مساعدة الأعور، فلم يخلقا حاله انتظار طويلة للقارئ، فمباشرة كان ردهما "الموت بالعطش ولا أتباع هذا الأعور الملعون".[4]

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص:273.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص:194.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:51- 52.

[4] المصدر نفسه، ص:52.

إذا كانت رغبة القارئ قد تحققت مع إجابة هذا الشيخ والسارد، فإنه يجد نفسه أمام حقيقة نود الإقرار بها، تخص جوهر الاستشراف في "كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف (...) شكلا من أشكال الانتظار" [1] وفي المعنى نفسه نسعى للرّبط بين طبيعة الاستشراف وحقيقة العجيب القائم على استحالة الوقوع والتّفسير، فإن نتيجة الرّبط واضحة كونهما يقومان على إثارة أحداث أو تطلعات مجردة (...) فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول، واستشراف آفاقه".[2]

وبعد، برز الحلم وسيلة استباقية في مجريات المنام، فالسارد يرحل من واقعه معانقا زمن الحلم كردة فعل على حالات الضجر والوحدة التي يعاني منها في واقعه المعيش، فيحن إلى مكان الحلم الذي يحقق أمانيه، منفصلا عن واقعه وزمنه الأليم الذي لم يتوان ولم يتوقف إلا محاصرا إياه بلحظات الإحباط الحقيقية.

وهذا السّرد الحلمي يشعرنا بتقنيات زمنية جديدة جديرة بالدراسة تخرج بنا عن الإطار النظري المعروف للزّمن المقيد دائما بحياة الإنسان الطبيعي، ومواقيت حياتية تعود عليها.

**1 – 3/ الزّمن الغيبي:**

لتكثيف عنصر الإدهاش ومضاعفته يسعى السارد لتجاوز الزّمن الآني فيقدم أحداثا خارقة ومشاهد ورؤى في عالم غير مرئي للبشر، مؤسسا الحيرة والتّعجب والقلق لدى القارئ.

وإمعانا من السّارد في تكثيف البنية الفنتازية اتكأ في سرده المنامي على مخلوقات غيبية غير مرئية، تعمل على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة، متحررة من قيود الزمن والواقع.

واعتماد السّارد على هذه الشخصيات الغيبية (الملائكة) هنا لا يعني أن المنام يبتعد عن معالجة قضايا واقعية، بل هي ترسم صورة جديدة له، صورة يتجاوز بها السّارد معطى الواقع المعيش، ليبدله بواقع آخر، نراه صحيحا من وجهة نظره وشخصياته الغيبية، من خلال محاسبتهم ومراقبتهم لأفعال شخصيات عاشت الواقع، واختلفت نواياها ودواخلها، ليكون الدور مناسبا – الآن – للملائكة لمحاسبتها ومعرفة بواطنها.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:132– 133.

[2] المرجع نفسه، ص:133.

ومن هنا، نفهم الدور الأساسي للملائكة، فهي مخلوقات غير مرئية، لها أسماء وأعمال موكلة مسندة لها.

إنهم الكرام البررة، السفرة، أطياف نورانية، لا يأكلون، ولا يشربون، ولا ينامون ولا يتزوجون، لا يعصون الله ما أمرهم، ويفعلون ما يؤمرون، ليسو ذكورا ولا إناثا، بعضهم لهم جناحان، وبعضهم له ثلاثة أجنحة وبعضهم له أربعة أجنحة، وبعضهم له أكثر من ذلك.

إن منام الوهراني يدخلنا عالم السحر والكائنات اللامرئية، ويجعلنا نعيش على أمل اكتشاف حقيقتها، فقد استخدم السّارد في منامه عددا من هؤلاء الكرام البررة ليحاول جذب القارئ إلى جوهر حضورهم من خلال المهام المسندة لهم، وبالتالي يترك القارئ يعيش متاهة زمنية حادة، تدخل الأحداث فجأة، ومن دون مقدمات إلى عالم الماورائيات، وزمن الآخرة، أين تبدأ محطات الرحلة الوهمية في عالم غريب ليعيش القارئ جوا من الحيرة والتّردد والتّساؤلات.

وتتنوع المخلوقات النورانية الحاضرة عالم المحشر، فيصبح الزّمن معجزا حين يخرج عن نطاقه المألوف، باعتباره ميتافيزيقيا متوحدا، وإنّنا نفهم هذا من الكتب المقدسة التي ترى أن "العالم الآخر أبدي؛ بمعنى أنه لا زمن؛ لأن الزمن وحدة زمنية لها طول محدد، ولها بداية ونهاية –في آن واحد معا– ولما كانت الآخرة أبدية؛ أي لا نهاية لها، لذلك قلنا إنّه لا زمن، على أنّ الآخرة لها بداية، وهو ما تعارفته الأديان بالقيامة أوالبعث، ومن المنطقي أنّ ماله بداية له نهاية".[1]

ونستطيع توضيح كل هذه الإضاءات الزّمنية من خلال بدايتنا في التطبيق العملي داخل عوالم المحشر، وإنّنا نقسم زمن هذه المخلوقات النورانية حسب مجالها المنوط لها:

1- الزّمن في النّار من خلال شخصية مالك عليه السلام.

2- الزمن في الموت من خلال شخصية عزرائيل عليه السلام.

3- الزمن في الجنة من خلال شخصية رضوان عليه السلام.

[1] أبو الحسن سلام: الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص:299.

وبهذا، فإن الزّمن في المنام يُخترق ويتنوع، بل ينقل من أبعاده النّحوية والفلسفيةإلى أبعاد لاواقعية/ عجائبية مقصودة لذاتها، للدلالة على خرق السّارد للسُّنن وعدم الحفل بأمر الزّمن.

ونبدأ السّفر الزمني الأول في دنيا النار من خلال شخصية مالك عيه السّلام.

**1 – 3–1/ الزمن في النار:**

هو زمن "جزئي لبعض نزلائها– ممن لم يغفر لهم – وهو غير محدد للبعض – الذين لم يوفقوا في الحصول على المغفرة والعفو"[1] بعدما بعثوا فوقفوا في المحشر فترة الانتظار انتظارا للحساب ثم الدخول للنار مآلهم الأخير.

فالزّمن في هذا العالم "النار" زمن خارق، خارق عن نطاق الزّمن الطّبيعي للكون.

وبهذا، فإننا نستحضر الملك المكلف بهذا المكان "النار" المسمى مالك عليه السلام، باعتباره مخلوقا نورانيا مكلفا بالنّار وأهلها، فقد ورد ذكره في آي القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكُ قَالَ إِنَّكُمْ مَّاكِثُونَ**﴾.[2]

رحل بنا السّارد إلى عالم الغيب ليجعلنا نحضر ونشهد الأحداث والإجازات، وإنّ حضورنا لعالم الغيب بحد ذاته مفارقة مدهشة نشهدها، رغم أنّ الغيب "موجود فعلا لكنه غير مشهود للمشاهد الذي لا يملك مواصفات إدراكه أو الإحاطة به".[3]

وفيه مخلوقات غيبية تصنف ضمن الشخصيات المرجعية، "غير أن ارتباطها بالتاريخ يختلف عن الشخصيات الآدمية السابقة، أما غيبيتها فهي لا تظهر للعين، حتى وإن أظهرها الله لبعض خاصته، فإنها تظهر بصور أخرى لما تحمله من أوصاف قد يصعب على البشر رؤيتها، إنها شخصيات تمثل ثنائيتي الخير والشر؛ وهي الملائكة والشياطين، غير أن الكاتب يركز على الملائكة دون الشياطين، فمن حيث صلتها بالتاريخ لا تنتمي إلى فترة زمنية محددة، إنما هي صلة أبدية، فكل الشخوص تتغير وتفنى وفقا للزمن والمكان وعلاقتها بمن وبما حولها، أما هذه الشخصيات فهي ذات وظائف أوكلها لها الله مما يجعل حضورها في السرود المتناولة لليوم الآخر ضرورة وتوقع يلزم تحقيقه استنادا إلى الموضوع، وهذه

---

[1] أبو الحسن سلام: الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، ص:300.

[2] سورة الزخرف: الآية: 77.

[3] سامي محمد صالح الدلال: من الإعجاز العلمي في القرآن الكريم الزمكانات، المؤتمر العالمي الثامن للإعجاز العلمي في القرآن والسنة، ص:105.

الوظائف لا تلغي الزيادات التّخييلية من المؤلف لصناعة عالم أحداثه التي تتحكم فيها حالته النفسية وثقافته والمرجعيات الدينية.وقد وردت هذه الشخصيات الملائكية حسب المشهد الملائم لظهورها وهي: الملك عزرائيل ومالك خازن جهنم ورضوان خازن الجنة وجبريل عليهم السلام."[1]

وعندئذ، نشهد محكي عجائبي يوهم بالواقعية، المنفتحة على الماضي والحاضر والمستقبل بشكل تتابعي أو جدلي وربما "تتقاطع الأبعاد الزّمنية وتختلط بصورة حلمية"[2] حيث نطلق العنان لقلقنا وفضولنا، حيث تبلغ بنية الزمن في المنام حالة من اللازمانية تعكس حقيقة الابتعاد عن الزّمن الواقعي/ الخطي.

يستحضر الرّاوي هذه الشّخصية الغيبية غاية إثارة مشاعر الرّعب والخوف في نفس الشيخ العليمي، الذي لم يأبه لذلك وأكدّ عزمه على عدم ترك الخادم ودفعه إلى كمال الدين الشهرزوري للتنكيل به حيث عاتبه على مخاطبته إياه دون كنية.

من خلال هذه الفاتحة السّردية، يمكننا أن نتخيل مشهدا هجوميا من مالك خازن النّار عليهما، ووضعه السّلاسّل في عنقهما وسحبهما بها، "ورمى السلسلة في أرقابنا، وسحبنا إلى النّار"[3]، فارتعا إلى هذا المشهد ارتياعا عظيما، وراح الحافظ يذكر الخادم أنّ الذّي خوفه منه قد تحقق في المشهد، وراح مالك عليه السلام يعدد أسوء أعمال الخادم وشيخه.

إنّ صورة من الزّمان الغيبي هي صورة للذات الغيبية والمتحركة داخل الحدث السّردي الأم، وتحقق ذلك بكونها تقوم بمهمتها الأصلية، يقرّ السّارد بهذا قائلا للشيخ العليمي: "أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النّار مبحلق العينين، في يده اليمنى مصطيجة، وفي يده الأخرى السّلسّلة المذكورة في القرآن".[4]

يمكننا استنادا إلى ما سبق، تحديد مواصفات الملك "مالك" عليه السّلام المعروف بالتّقطيب والعبوس، فقد كان لا يضحك أبدا، "قال ابن إسحاق: وحدثني بعض أهل العلم عمن حدثه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، أنه قال: تلقتني الملائكة حين دخلت السّماء الدنيا، فلم يلقني مثلك إلا ضاحكا مستبشرا، يقول خيرا ويدعو به، حتى لقينيملك من

---

[1] مريم مناع: بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص:159.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص:116.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:29.

[4] المصدر نفسه، ص:26.

الملائكة، فقال مثل ما قالوا، ودعا بمثل ما دعوا به، إلا أنه لم يضحك، ولم أر منه من البشر مثل الذي رأيت من غيره، فقلت لجبريل: يا جبريل من هذا الملك الذي قال لي كما قالت الملائكة ولم يضحك إلي، ولم أر منه من البشر مثل الذي رأيت منهم؟ قال: فقال لي جبريل: أمّا إنّه لو ضحك إلى أحد كان قبلك، أو كان ضاحكا إلى أحد بعدك، ضحك إليك، ولكنه لا يضحك، هذا مالك خازن النار".[1]

فنحن، إذا، إزاء ملك نوراني يطبق ما يوكل إليه من مهام، كان منظره مريبا، يبعث الرهبة والهول بتصرفاته ونظراته الحادة، يحمل كعادته سلسلته الشهيرة، التي يقول عنها عز وجل:﴿**ثُمَّ فِيْ سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُوْنَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوْهُ**﴾[2]، نسرد هذه الصفات لنصل إلى صورة كاملة لهذا الملك العظيم، الذي يملك توثيقا لمقولاته واستشهادات تعجز البشر المشككين في صحة كلامه، فيحسن تسليط أقسى العقوبات على المذنبين من أصحاب الكبائر والفواحش.

### 1-2-2/ زمن الموت:

رغم أن اسم عزرائيل اشتهر بين المسلمين على أنّه ملك الموت، إلا أن هذا الاسم لم يذكر في القرآن الكريم على غرار ما ذكر من أسماء ملائكة آخرين كجبريل وميكائيل وإسرافيل، حتى أن الأحاديث المثبتة والمنسوبة إلى الأقوال الرسّول محمد صلى الله عليه وسلم لم تذكره بالاسم، ومع ذلك يبقى اسم عزرائيل جزءا من التراث والأدبيات في المعتقدات العامة الإسلامية.

ويذهب مؤلف كتاب التّذكرة بأحوال الموتى وأمور الآخرة أن تسمية ملك الموت بعزرائيل تسمية إسرائيلية، أما الذي ورد في الكتاب والسنة فتسميته هي: ملك الموت.[3]

إننا أمام شخصية عزرائيل التي تشي بمخلوق نوراني مكلف بقبض الأرواح، وقد أتى السّارد على توظيفه أثناء سرده لمقطع ذهاب الراوي لاستعادة نقوده من ابن النقاش – كما

---

[1] أبو محمد عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دد، دد، دط، دت، ق:01، ج:01، ص:404.

[2] سورة الحاقة: الآية: 32.

[3] الإمام أبو عبد الله محمد بن اخمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي الأندلسي ثم القرطبي: التذكرة بأحوال الموتى وأمور الآخرة، تحقيق: الصادق بن محمد بن إبراهيم، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع بالرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1425هـ، مج:01، ص:244. الهامش.

أشرنا سابقا وفي المقطع قدم عزرائيل بشكل مهيب، بدى من خلال وصف السارد له "ملك عظيم مهيب تقشعر من نظره الجلود وتشمئز من طلعته النفوس".[1]

قد رجع السّارد في تصوير هذا المألوف بهذا الشكل إلى الزّمنية العميقة التي يحويها، لكونه مخلوقا يحمل في داخله محاولة حل لغز الموت، وزمان الغيب هو حاجة الملك لهذه الأوصاف (عظيم هوله – فظاعة رؤيته) ليدخل الخوف والفزع على قلوب المعاقبين، هو كذلك قائم بشؤون النار وأهلها.

إن الزمن هذا المخلوق النوراني زمن خاص به، زمن منوط بمهمته؛ وهي قبض الأرواح في أزمان خاصة بها، كل وزمنه، ففي شأنه قال تعالى: ﴿**قُلْ يَتَوَفَّاكُمْ مَّلَكُ اَلْمَوْتِ اَلَّذِيْ وُكِّلِ بِكُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ**﴾.[2]

استطاع الزمن الغيبي/الموت أن يقدم تصويرا مكثفا لشخصية الملك، ففي زمنه ذاك يستطيع القيام بمايلي:[3]

1–يكون رأسه في السماء ورجلاه في الأرض، وأن الدنيا كله في يدي ملك الموت كالقصعة بين يدي أحدكم يأكل منها.

2– ينظر في وجه كل أدمي ثلاثمائة نظرة وستة وستين نظرة.

3– لملك الموت أعوانا، الله أعلم ليس منهم ملك إلا لو أذن له أن يلتقم السموات والأرض في لقمة واحدة لفعل.

يريد السّارد إيهامنا بحقيقة ما يسرده، في أنّه رأى عزرائيل، وقد أغرق جميع الحاضرين في مزيد من الفزع والرّعب، حينها نتذكر أن المنام هو الوسيلة المساعدة في جعل السّارد يلجأ إلى هذا التّصوير الحلمي، وبالتالي تراه يعتمد كل الاعتماد على ما يحمله من معلومات حول ملك الموت حسب الأحاديث والأخبار التي وردت عن العلماء في صفات هذه الشّخصية.

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:37.

[2] سورة السجدة: الآية: 11.

[3] الإمام أبو عبد الله محمد بن احمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي الأندلسي ثم القرطبي: التذكرة بأحوال الموتى وأمور الآخرة، ص:155.

ومن هنا، وجدنا زمن الموت ينقاد مع العجيب والمخالف، حيث إنّه يبتدئ قبل الموت من خلال استرجاع أعمال المحاسب وإحصاء سيئه من خيره، لتنتهي عند قبض الرّوح حينها يموت الجسد وتتعطل وظائفه المعهودة.

ويمكننا أنّ نتابع إضافة إلى المخلوق النّوراني "مالك"عليه السلام، نجده يوظف ملائكة آخرين أقل حضورا مما سبق ذكره من الملائكة؛ وهما: رضوان ملك الجنة، وجبريل ملك الوحي، وملكا الشمال واليمين، وهم ملائكة ليس لهم مساحة في السّرد تضاهي سابقاتها فهي وردت في سياق السّرد أو الحوار أحيانا.

**1-3- 3/ زمن الجنة: الملك رضوان عليه السّلام:**

وهو حارس الجنة، وقد سمى الله الجنة باسمه تعظيما له "جنة الرضوان"، وهو المتولي شؤونها ولا يدخلها بشر كان إلا بأمر الله عز وجل لسيدنا رضوان عليه السلام.

يعدّ حدث الصحيفة التي بعثها المؤيد مع أبي المجد بن أبي الحكم إلى رضوان خازن الجنة، سببا لتوظيف السّارد له، إذ من الممكن رصد جملة من المهام السّردية التي قام بها داخل المنام مع ارتباط هذه المهام باللحظات الزّمنية الخاصة بها، وقد اعتمد السّارد على ما يحمله من معلومات حول ملك الجنة تمثل خصوصية الانتماء الإسلامي، فهي ترجع إلى الأخبار التي وردت في القرآن والسنة في صفات هذه الشّخصية، فهو حارس أمين لأشجار الجنة وأنهارها، وعيونها، يرعى أهل الجنة، والحور العين، والولدان المخلدين، وقصور الجنة ورياضها.

إنه يحرس الجنة، التي وعد الله المتقين الصالحين بها، الذين يعبدونه ويوحدونه دون الإشراك معه أحد، وفي الجنة يعيشون حياة الرخاء والنّعيم، وحياة الملذات المتنوعة.

من هذا المنطلق الأساس، عرف السّارد الوظيفة الموكلة لهذا الملك النوراني، وهي القدرة على التّصرف في خيرات الجنة ونعيمها، لأجل ذلك أوكل له وظيفة أخرى، وهي إطعام أهل الدنيا من هذه الخيرات، ونفهم هذا من صحيفة ابن العميد إلى رضوان عليه السلام "يطلب منه تطعيم كمثرى[1] عنابي[2] ورمان كابلي[3]؛ لأنهما لا يوجدان إلا في الجنّة".[4]

---

[1] الكُمثرى: معروف من الفواكه هذا الذي تسميه العامة الأجاص. ابن منظور: لسان العرب، ج:13، ص:109.

[2] عنابي: أحمر داكن.

[3] كابلي: نسبة إلى مدينة كابل في أفغانستان.

[4] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:33.

إن الحديث عن زمن الجنة؛ أي زمنها الغيبي، غالبا ما يقترب بما يمكن أن يؤطره هذا الزمن من الأحداث، وذلك لكي يكون له وجود ملموس، ويخرج عن دائرة التّجرد، من ذلك حديثه عن زمن الخلود فيها، وهو ما وقع فعلا في دلالات توظيف السّارد للجنة (المكان المقدس) باعتبارها تبعث على السرور والاطمئنان، وفيها تبقى الأشياء على حالها، من غير اعتراض معكرات عليها. فخازن الجنة "رضوان" ذو وظيفة حاضرة تخلق جوّ التّرغيب في خيرات الجنة وما فيها من نعيم، ليحفز المستمعين لأهميتها والعمل المعتدل لزيارتها والخلود فيها.

ومنه، نريد بزمن الجنة، الزمن الذي يواكب رحلة الخلد فيها، حيث إنّه زمن يحتار فيه الذّهن البشري، باعتباره زمنا غيبيا، لا يُعلم عن حقيقة أمره شيئا، فهو زمن مطلق "له بداية ولكن لا نهاية له إلا إن ذلك في حدود الزمان الكلي حيث انه يمكننا أن نجد أزمنة جريئة في الجنة لها بدايات، كما تنتهي جميعا بانتهاء الفعل حيث إن القول بوجود زمن فهو يعني القول بوجود حيز يتم فيه هذا الفعل؛ حيز زماني مكاني"[1].

وإننا نرى الكاتب لم يركز كثيرا على تفاصيل زمن الجنة، ومنه حديث حارسها "رضوان"؛ لأنه أرسل في نفسه الراحلة والتّرغيب، لهذا لم يخض معه نقاشا طويلا، ولهذا جعله من الملائكة الأقل حضورا في منامه.

ووجود مثل هذا المخلوق "رضوان" في المنام لدلالة على دور إرشادي يريده السّارد، وهو تحفيزه لشخصيات منامه على طلب العادة الحقيقية التي لن تنقطع وتدوم وتخلد، وبالتالي على شخصياته العزوف عن ملذات الحياة، وتحقيق اللذات بأسلوب معتدل، لتتحقق لهم ملذات الجنة وبلوغ نعيمها وخيراتها الكثيرة.

أخيرا، إنّ المنام قصة تتجاوز الزمان أو الأحداث لتدخل بنا في عوالم غيبية/ ماورائية، صيغت صياغة علائية عربية إسلامية خالصة في منحاها التاريخي والفني، ليسّتحق السّارد "الوهراني" في جعل فكره ورغباته أن تأخذه إلى هذه العوالم: النار– الموت – الجنة – كذلك الوحي– يوم القيامة...

وكلها تؤسس لرؤى لا حصر لها. وكل زمن يؤكد أنّ المنام يتميز بنزوع عربي إسلامي خالص في المادة والاقتباس.

---

[1] أبو الحسن سلام: الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، ص:300.

أما كل من ملك الوحي "جبريل" عليه السلام، وملكي اليمين والشمال "عليهما السلام"، لم يستحوذوا على مساحة كبيرة من السّرد، لهذا ندرس الأزمنة التي خاضوها داخل المنام.

**1- 4/ نهاية المنام: زمن بعدي:**

حضر المتلقي مشاهد المنام، وتهيأ للولوج إلى عوالم عجائبية غير مألوفة لديه كسرت أفق توقعه؛ لأنه حضر مفارقة بين زمن عادي (قبل المنام) هو زمننا الحاضر، وزمن آخر يفارقه جملة وتفصيلا؛ وهو زمن الآخرة (أثناء المنام).

والآن، يصل عائدا للزمن الأول – ما قبل المنام – ويتحقق له هذا بفعل مقطع أثبت به هذه العودة "فبينما نحن في أطيب عيش، وأهنأه، وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت وزعقات متتالية وأصحابنا يهربون. فقلنا: مالكم؟ فقيل: علي عليه السّلام قد أخذ الطرقات على الشّاميين، وجاءنا سرعان الخيل فيها محمد بن الحنفية يزأر في أوائلها مثل اللّيث الهصور. فلما انتهى بنا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة، أخرجتني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من على سريري، فانتبهت من نومي خائفا مذعورا"[1].

إذن، انتهى المنام، العالم المتحرر "من كل قيود العرضية الظرفية، وهو عالم الممكن المطلق"[2] ليكون الانتقال إلى زمن الوعي: الزّمن الأول: الزمن الطبيعي من خلال مؤشرات تبين هذه العودة: السقوط من السّرير، استيقاظه من نومه مفزوعا.

بناء على ما سبق، يمكننا الوقوف على حقيقة الزّمن في هذا الجزء (نهاية المنام) فالسّارد ينهي منامه بإعادة التّوازن لنفسه، ناقلا القارئ من حالة اللاستقرار إلى حال الاستقرار، حاثا إياه مطاردة حركة الحكي الزّمني الطبيعي، فالخادم يعود لوعيه مستفيقا من نومه ليجدّ نفسه أمام آلية الزمن التراتبية القائمة على الوّعي والحاضر.

إذن، يستعاد النظام العالم الطبيعي بالتخلص من النّوم وأفكاره ويعود التّوازن إلى الحكاية التي افتقدته منذ بداية المنام، وتختفي الحيرة والدّهشة والقلق اللذين أتعبوا الخادم والقارئ على حد سواء. هي عودة للحاضر تاركا السارد المجال أما المتلقي ليكشف عن هذه الحلول المفاجئة للواقع بمنطقة واستقراره، لكن السؤال الأهم الآن: أين نتمثل الزمنية غير الطبيعية في هذه العودة للحياة الواقعية؟

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:60.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص:189.

يبدو الجواب عاديا فالسّارد سيعيش الحيرة والقلق مجددا كما كان في دنيا المنام؛ لأن الأفكار والحوارات التي خاضها مازالت تؤرقه وتفقد الراحلة والاستقرار، وكل هذه المشاعر التي تختلج خاطر الإنسان تجعلانه يتنبأ بمستقبل غامض دلالاته غير واضحة، بل زمنيته غير متوقعة، ويبقى الإلحاح في طرح الأسئلة المجهولة: هل ستنتهي أفكاري أو أحزاني؟ متى سيتحقق لي ما أفكر فيه حاليا؟ إذن، هو ذهاب للمستقبل الذي يعود به الإبهام والحيرة؛ لأننا لا نعرف عهده أو زمنيته.

لقد سعى الوهراني إلى إنتاج عالم خيالي مكتظ بالمغامرات، محاولا إيهام القارئ بحقيقته.

"إنّه يستدعي وسائط وأدوات توهم أحيانا بانتمائها إلى الواقع"[1]، وفعلا يستحضر شخصيات عُرفت في عالمها الواقعي، مستحضرا إيّاها للحوار والجدل في مسائل هي أقرب للواقع والطبيعة، لينهيه عائدا إلى المستوى الأول من السّرد/ الوعي. بالخاتمة للبعد المنامي نتحصل على نقلة فعلية لأرض الواقع، هذا الواقع الممزوج باللاّواقع، نعم إنه ختم منامه وبدأ واقعه بجملة استفهامية إذ يقول: 'كيف يرى سيدنا هذا النفس الطّويل والهّذيان الذي أثاره التّعب والانتقام".[2]، ذلك أنه عاش مناما طويل النفس مثقلا بالتعّب وروح الانتقام من الخصوم والأعداء.

وإنّ هذا التعب والانتقام يستلزمان واقعا يعيشه الوهراني، ووسيلة سحرية تنقذه منه، لتأخذه إلى منطق الخيال والمنامات، ساحبة إياه إلى عالم مفارق.

**2/اختصار الزّمن:**

يلجأ الوهراني في سرده للأحداث، وتصويره للشخصيات، إلى تقنية الحذف، والخلاصة، بشكل خاص، وعبرهما ينتقل من الراهن إلى المستقبل، ومن المستقبل إلى الراهن في حركة دائرية تسرع إيقاع السّرد.

وهو كذلك، تمّ اختصار الزّمن على مستوى المنام، حتى يتمكن الوهراني من كسّر قوالب السّرد داخل الإطار الحكائي، وتنويع أساليب الاختراق السّردي، في محاولة تطبيق مقولة (خير الكلام ما قلّ ودلّ) الحريصة على الإيجاز، والإيجاز هو الهّدف الذي يسعى إليه

---

[1] محمد تنفو: النص العجائبي (مائة ليلة وليلة إنموذجا)، ص:166.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:60.

المبدع من زمن بعيد مع حرصه على تحميل النّص كل المقومات التي تبقيه مقروءا قابلا للفهم دون إخلال بمحتواه العّام.

كذلك، سنتتبع الآثار الواضحة لاختصار الزّمن في المنام ممزوجا بأصل عجائبي، وهو ما عمدنا إلى رصده عبر مسارات مختلفة لمنطق العجيب السّردي القائم على إحداث زمن مفتوح، ليست هناك ضوابط وحدود تحدّ زمنه، "حتى صار مُشاعا، نهِبا بين الأزمنة تتقاسمه كما يشاء".[1]

وبذلك، يسعى السّارد إلى الخلاص من قيود الزّمن، ليبحث عن رؤية تضع زمن منامه بلا حدود، "وتمّدده إلى حدود انفجاره كما تقلصه إلى حدود الحيرة، وتلك مفارقة تتلبس الزّمن كله، حتى تطبعه في نهاية الاستنتاج بالكابوسية".[2]

الآن، نقف على محوري الحذف والخلاصة لنُعنى بنماذج منامية متنوعة تغاير النّموذج النمطي المتداول، صهرته تجربة الوهراني المليئة بروح الخيال والتّوهم، راغبا في التّحليق خارج إطار الواقع، باحثا عن تحقيق الذات، في إطار تقدمي يحمل روحا ترغب في التّجديد والتّميز.

وفي المنام – نصّنا المدروس– لا شك في أنّ حب التّطلع إلى العوالم اللامرئية رغبة مكبوتة داخل الوهراني، لذلك عمدّ إلى ارتياد هذه العوالم الخفية، والمخفية في الوقت نفسه، وهذا ما لمسناه في المنام.

نبدأ مخاتلة النّص من خلال تتبع مسارات المعطى السّردي، وما يقدمه في تمظهرات اختصار الزّمن، من أجل بناء منام ينادي بكل ما هو عجيب ومخالف لأنماط الحقيقة والواقع.

يقدم الوهراني مناما مقتضبا يقوم بوظيفة وصفية تكميلية لخط الزّمن الذي وضعه كمجال للسّرد، لذلك اعتمد الحذف والخلاصة معطلين للسّرد، وتَمثل مرحلة تسريعية حَدِثِية، ناجمة عن إحساس خاص بالزمن،لا يعترف بالمنطق، لا يقف عند حدود تسلسله.

إن الزّمن داخل "المنام"، يتموضع وسط أحداث فوق طبيعية، تسير بخطوات متسارعة، مشكلة فسيفساء شديدة التنوع من وظائف للحذف والخلاصة.

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية: ص:187.

[2] المرجع نفسه، ص:187.

### 2-1/ عجيب الحذف:

حاول الرّاوي اللجوء إلى وسيلة عجيبة في السّرد؛ هيالحذف، وتعني حذف كل ما من شأنه أن يحمل إيضاحا لموقف ما، أو رأيا في شخصية ما، أو حكما يدين السّارد، إنه يحاول استبعاد أو حذف الإشارات التي تبدو حاملة لآراء السارد الشخصية على ما يحكيه من أحداث وشخصيات.

يتبين هنا، أنّنا بصّدد تناول آلية الحذف المعروفة بتسريع وتيرة السّرد، و"تخطي لحظات حكائية بأكملها دون إشارة لها (...) وكأنها ليست جزءا من المتن الحكائي"[1].

ولكن قبل كل شيء نّود أن نقول: إن منام الوهراني جاء مشتملا على بعض الإضمارات الزّمنية، والبياضات الدلالية التي تحمل في داخلها معنى القفز، والسكوت على بعض الفترات الزّمنية.

ونحن نتفحص المنام عثرنا على بعض ما حذف في عملية السّرد نقدم بعضا منه، للربط بين الحذف كآلية سردية ذات دور منيط لها، وآلية العجيب التي تسعى لإحداث فوضى سردية وخلخلة مضمونية لما يسرد، فيبدو الزمن متحركا بسرعة، لا يقف عند حدود الزمن اليومي المعتاد، بل ينتقل إلى آلة فاعلة لها غرض محدد هو تغييب الحدث لصالح تخييلته/ لا واقعية الموقف.

في البدء، نجد الوهراني، وفي مطلع منامه يختصر فترة زمنية طبيعية قطعها من قبره قاصدا أرض المحشر "فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن أبلغت أرض المحشر"[2]، فالواضح أن المسافة بين القبر وأرض المحشر طويلة للغاية، وبالتالي فزمنها طويل، تعرض للحذف؛ لأن الراوي يريد "الانتقال السّريع إلى الوقائع والأحداث من خلال الحذّف (...) فالقارئ أو المتلقي يستطيع من خلالها استخلاص هذه الأزمنة، فلا حاجة لذكرها والخوض في تفاصيل هذه الفترات؛ لأنها أوقع الأثر على المتلقي، وأبين له"[3] عندما يفهم أنّ الوصول إلى أرض الحشر رحلة يتطلب تفصيل أحداثها مدة طويلة، لذلك لجأ الكاتب إلى تهميش/

---

[1] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، ص:164.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[3] هيرش محمد أمين، تقنيات الزمن في القصة العراقية (تيمور الحزين نموذجا)، مجلة جامعة تكريت للعلوم، 2011، مج:18، ع:09، ص:09.

حذف هذه الفترة لصالح الأحداث القادمة؛ لأنها الأهم بالتفصيل لاحتوائها حكايات وأحداث ذات بنية أساسية للتّناول والاهتمام بها.

لا يحتاج القارئ إلى طول تأمل ليدرك أن هذا المقطع ما هو إلا مبنى رمزي يشير إلى مبان حذفية ألغاها الكاتب، قفزا على الحقيقة التي يريد إخفاءها، وباستخدامه هذه التقنية السّردية، فإنه يفتح المقطع على عوالم أخرى تسمو على حدود عالمنا الفعلي الواقعي، ولعّل ساردنا قد امتهن تقنيا فن التعامل مع الزّمن، فلم يعبر عنه بأدواته الصّريحة؛ وهي التّرتيب المنطقي لتوزيع الأفعال: ماضٍ – حاضر – مستقبل؛ بمعنى أن زمن الحكي منطقي رياضي يسير فيه وفق التّرتيب الميقاتي للأحداث.

وهكذا، توصل إلى طريقة جديدة تخرج الزمن عن ميقاته الطبيعي، من خلال إعطاءه وظيفة جديدة مفترضة تتميز بصفات لا زمنية "تتنكر لأصلها، وتخرج عن خاصيتها فتحتمل من مدلول الزّمان ما يجعلها زمانا حيّا له ظلال وأبعاد".[1]

حينها، يبدو الزّمن مزيجا من ترتيب طبيعي، وآخر فوضوي، مطابق للقفز وعدم الترتيب، وهذا ما يخلق حاله من التّأمل والغموض لدى القارئ في تفاصيل الأحداث، وصحتها من عدمها.

علاوة على هذا فالمنام يضعنا حيال نماذج من الحذف في مقاطع أخرى من السّرد، مثل ما هو عليه قول الوهراني: "فمشينا معه مقدار أربعة فراسخ"[2].ما يسمح لنا أن نفهم –مباشرة– اقتطاعه للفترة التي سار فيها مع الأعور البغدادي حتى بلوغ الحوض. ورغبة منّا في توضيح مرامي الوهراني في إقصاء هذه الفترة، فإننا نرى إرادته في التركيز على رغبة ملحة داخله؛ وهي الوصول للخوض للارتواء والراحة.

إنّ الزمن الذي قطعه الوهراني وصديقه الأعور مسافة طويلة قد تقدر بثلاثة أميال أو أكثر؛ أي بمقدار يوم كامل مثلا، فمن خلال هذه العبارة يتضح المحذوف مشكلا تسريعا لصيرورة الحكي، فقد تّم القفز على فترة (أربع فراسخ) دون الإحاطة بجوانبها، وبالتالي إسقاط الأحداث الواقعة أثناء قطع هذه المسافة، التي يحتمل أن تكون ثانوية أو رتيبة لا تحقق

---

[1] عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983، ص:87.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:52.

تطورا أو تحركا في الأحداث، وعليه يجب الاهتمام بما يلي هذا القطع المسافي، للنظر في تفاصيله، وأهم الأفكار محل النقاش والطرح.

وعلى العموم، هذا النّموذج من الحذف تجاوز به الكاتب أحداثا ثانوية ووقتا زائدا في السّرد، وبالتّالي تمّ التلاعب بالزّمن، من خلال إقصاء فترات، واهتمام بأخرى تجنبا للإطالة أو الملل.

يشتغل الوهراني اشتغالا واضحا على الفكرة، فيمارس بذلك نوعا من الاختراق والتّخريب، ذلك أنّ الوهراني/ المؤلف يملك سلطة منح الأحداث استطرادا زمنيا طويلا حسبما أراد من جهة، ومن جهة أخرى يمنحها حرية الاختفاء/ الحذف، وهذا ما يجعل القارئ يتوق إلى معرفة هذا المحذوف، والوهراني يتعمدّ هذا الفراغ أو الحذف لغرض إثراء تجربته الإبداعية، باعتبارها تملك حق الصّمت والحذّف والتّسترّ على الواقع والأحداث.

هذه الفترات الزّمنية المحذوفة، أراد الرّاوي إخفاءها بغرض كتمان بعض الفترات منها، لا يريد إبداءها، والإفصاح عنها، لهذا فقد لجأ لجوّ المنام، ليمتهن تقنية الحذف أو القفز على التّفاصيل والأحداث، بغية إبراز التّنافر الزّمني والحدثي معا، كذلك التقابل غير المنطقي للأحداث مع بنية النّص ككل، لذلك يصبح الانفلات من قيود الزّمن هو الوسّيلة الوحيدة للتغلب على تنظيمه الموضوعي.

فالواضح أنّ تقنية الاختصار الشّديد أو القفز الزمني على الحوادث المتضمنة، تفاصيلها وحيثياتها، من هنا كان الانزياح عن عالم واقعي- طبيعي إلى عالم لا واقعي- لا طبيعي، وهذا الانزياح وظف حسب الراوي السّارد بحلّة المنام الحلم للولوج إلى العالم الآخر.

ويأتي بعد الإضمار – الحذف – إضمارات أخرى تتربع على بساط النص المنامي طوال فترة السّرد، ولعل المقام لا يتسع لذكرها والتفصيل فيها.

وعليه، إنّ غايتنا من دراسة هذه التقنية –الحذف- تبيان مدى التواصل التّام بينها وتقنية العجيب، فاستطعنا الخروج بفكرة مفادها؛ إنّ تعمد الوهراني طيّ الزّمن، وجعله وقتا حلميا، بل تشابكه الذي يفضي به إلى الضياع وعدّم التّرتيب، كلها جعلت السّارد يبلغ بنية الزّمن المنّامي حالة من التّشظي "تعكس حقيقة تشظي الزمن الواقعي"[1] الذي فرّ منه لعالم الخيال والحلم.

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:118.

فالمنام يعكس زمنا نفسيا، تستشعره نفسية الوهراني، حين يسبح بخيالها لتشاهد تعاقب إحساساتها وأحلامها "إنه تصوير للأجواء الداخلية للشخصية، يربطها بماضيها، أو يقفز بها إلى آفاق الآتي والحلم".[1]

**2-2/ عجيب الخلاصة:**

ويمكن كذلك تسميتها مجملا، وهي ثاني أنماط التسريع -بعد الحذف- في السّرد، إذ يمكن مع هذه التقنية "أن يقطع السّارد مسافات شاسعة بأسطر قليلة تلخص فحوى هذه السنوات، فيتحقق الملخص"[2].

إننا إزاء حركة سّردية تسعى إلى اختزال الأحداث على مستوى الخطاب في صفحات أو سطر أو كلمات، كان يُفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات، وهذا راجع إلى "طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث، وعرضها مركزة بكامل الإيجار والتّكثيف".[3]

وضعتنا هذه التعاريف إزاء تقنية إختصارية للأحداث والوقائع، فهي مظهر من مظاهر السّرعة في اختصار التفاصيل دون إلغاءها، ولا حذفها.

بهذه الطريقة يفضي اختصار الزّمن تحت صيغة "الخلاصة" لالتباس الأحداث الناتجة عّن مسيرة زمنية يتم إضمارها، فتبدو الحكاية منقوصة تحتاج إلى مزيد من التوضيح.

ولهذا، فإن الخلاصة تخلق حالا من الانغلاق على المقطع المختصر الذي يفرضه زمن محدود، وهذا ما يمنح منامنا انغلاقا على أحداثه، والمضي في السّرد دون التفصيل فيه، وبهذه الطريقة يمتزج الانغلاق على الفترة الموجزة بعالم المنّام الدّال على المتّخيل اللامعقول، وبهذا المعنى يكتشف لدينا صراع كبير، بين الخلاصة الموجزة المنحسرة على أحداث استهلكت تفاصيلها، وبين عالم عجيب يحكمه بناء تخييلي موغل، بعيد عن مقاييس العقل، وهو صراع غير متكافئ، قائم على التّوتر والدّهشة واللاّترتيب.

---

[1] باديس فوغالي: الزمن ودلالته في قصة من البطل؟ للأديبة زليخة السعودي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002جوان، ع:02، ص:53.

[2] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، ص:175.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:145.

إنّ تغييب الزّمن، وتحريره من الواقعية، من خلال معرفتنا أنّ ممارسة هذه التقنية؛ الخلاصة، قد تمّ في المنام، وهنا اختلط الزّمن الماضي بالمستقبل، وكل ذلك يسهم في خلق زمن خاص غامض لا يهتدي إلى كشفه إلاّ باستخدام منطق خاص، ليجد القارئ /المتلقي نفسه في عالم يكتنفه الغموض والعجب، يستعصي على الفّهم، ويخرج عن الوّاقع/ المعقول.

نقف- الآن - على مختارات تضمنتها مساحة المنام للخلاصة لإحالتنا على أسرارها، ومفاهيمها التّي تتضح بالتّدريج، بمساعدة آلية العجائبي بما يخدم التّجربة السّردية ككل، التّي توصف بالتّوتر، وفيها يتقابل الحدث في الماضي، مع الحدث في المستقبل، ليصبح المجال واسعا أمام المخيّلة، ليتميز بين الحلم واليقظة، بين الخيال والوقائع، فيجد القارئ نفسه أمام عالم واسع الآفاق، لا يخضع للقيود والمنطقيات، وهذا ما يعمق إحساسه بالغرابة والمفاجأة.

أطلعنا السّرد في بدايات المنام على موجز خاص بشخصية ابن رزيك، الذي بدا جاهلا، يسكر بمال الدولة، فإذا ما تمت ملاحظة هذه الخلاصة لأدركنا بقليل من التمعن اختصارها لزمن طويل عاشه ابن رزيك حتى وصل إلى هذه الحال المصّور بها، فهو لم يبرز هكذا مباشرة في المعطيات المقدمة حول شخصه، بل مرّ بحياة كاملة وتصرفات مختلفة عبر زمن طويل حتى وصل إلى هذه الأخلاق والتّكوين.

إنّ تفاصيل هذه الخلاصة مبهمة، وموجزة تساعد الزمن على التسريع، واختصار لأقوال وأفعال يمكن أن تسهم في إزالة اللّبس عن هذه الشخصية التي يحكي بسرعة عن سخافة عقلها، ثم سكرها من خمر الولاية، وكأن السّارد يريد القفز على كل المساحات الزّمنية ليثبت أمرا واحدا يريد تأكيده، وهو شخصية ابن زيريك السّكير، الجاهل السّيئ الأخلاق.

في هذا المقطع الحكائي التي صورت فيه شخصية ابن رزيك ملخصة أتمّ التّلخيص لتكوينه وأخلاقه تجعلنا نتصرف للوظيفة التي أدتها الخلاصة، من خلال تركيزها على الحدث الأساسي في المقطع دون الحاجة للحديث عن شخصياته وإبرازها خصوصيتها وملامح تكوينها، فقد قدّمت شخصية ابن رزيك كشخصية عابرة في المقطع لا يحتاج إلى سيرتها أو التعريف بها.

ولتجسيد القرابة التي نوينا عقدها بين الخلاصة والعجائبي، نقول: إنّ علاقة مأزقية تطورت بينهما، خالقة غرابة تقوم في معظمها على الخلط بين الماضي والمستقبل، إذإن السّارد يتحكم في الزّمن فما شاء له اختصار تفاصيل الأحداث اختصر، ومتى أراد أن يقفز

بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا للأحداث فعل، فهو يمدد في الزّمن ويقلص بكل حرية.

إنّ الوهراني/ السّارد يقدم فهما مختلفا للزمن، إنّه يجمده عند لحظة واحدة، أو يلخص مجموعة فترات زمنية في فترة واحدة، خالقا بذلك مفارقة حادّة، تقوم على التميز في التّجربة، والإصرار على تعميقها، بشكل يجعلها تبدو غريبة، فيمكنك أنت القارئ بالتلقي المستساغ للتجربة الزمنية الجديدة التي يلتزم بها، غاية منه في الاحتفاظ بمكنونات سّردية أصبح يمتهنها، إنه يمارس لعبة سّردية فنية بحذاقة تامة.

إن السّارد يختزل لنا، في المقطع السابق، فترة طويلة من حياة ابن رزيك ربما فاقت عشرات السّنوات، قضاها حتى أصبح بهذه الأخلاقيات والصفات، فالملاحظ في هذا الشاهد سعيّ السّارد تقديم موجز لفترة طويلة عاشها ابن رزيك، وبمقتضى هذا الموجز الذّي خلقه جوّ المنام، ندرك مسعاه التّلخيصي، تبعا للحيرة التي يعاني منها، ومن هنا، يشكل تلخيص الأحداث الزّمنية مدّة لا يستهان بها، "خرقا لنظام الواقع، خرقا يكشف الطّابع اللاعقلاني الذّي يحمله مثل هذا الاختصار، إنّه رصد للأفكار الكامنة، ومنحها قدرا كافيا من الزّمن بجعل الهواجس الغامضة جليّة وبارزة".[1]

ونقف في هذه الخلاصة، فضلا عن التّفسير السّابق لتوظيفها حسب السّارد، على أهمية التفسير المنامي باعتبار السّارد يخوض مناما عجائبيا يكسر فيه الزّمن، ويفكك بالطريقة التي تمكنه من تقليص أو تمديد الأحداث، الأمر الذّي يخلق حالا من التّنبيه النّفسي، الذي هو تجلي "لبعض القوى النفسية"[2] التي تخوض صراعا داخل نفسية الوهراني/ السّارد، باعتباره عاش حالة من الشتات والتّشرد بعيدا عن الأهل والوطن.

إذن، يشكل الحلم ردّة فعل حالات القلق أو الضّجر التي تعاني منها الشّخصية في الواقع، فتحن إلى الحلم الذّي يحقق أمانيها، منفصلة عن هذا الواقع الذي يكتم أخبارا وبواطن

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:

.(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis)

[2] سيغموند فرويد: الحلم وتأويله، ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1982، ص:06.

لم تقل، "وهي كامنة في اللغة، وأنّ للنّص لا شعوره"[1]، وبالتالي هناك مخفي يحرص السّارد على إخفائه، بل اختزاله للمرور للأحداث الذّات الحضور الأساسي.

وخلاصة الأمر: إنّ الحلم يؤكد أنّ "الرغبات المكبوتة والخواطر المكبوحة، لا تنعدم، بل تظل محتفظة بطاقاتها النفسية سواء كان الشخص سليما أو مريضا، فالحلم في حد ذاته هو الدّليل الحيّ على حيوية تلك الرغبات والخواطر".[2]

إجمالا، ليس بوسعنا الحديث عن كل النّماذج التلخيصية الموجودة في المنام؛ لأنّ جل التلخيصات الحاضرة على خريطة المنام، تختزل مكبوتا إنسانيا أراد الوهراني اختزاله مرورا للأحداث التي تليه، وهذا الاختزال يلخص –كما سبقت الإشارة – أحداثا وأخبارا ماضية لا يريد الوهراني التّوقف عندها، ففي هذا الماضي جوانب مظلمة، وخفية لا يمكن التعبير عنها.

في الختام، تناولنا في الصّفحات السّابقة تقنّية الزّمن في علاقته مع العجائبي، مميزين التجربة الذّهنية التي مرّ بها السّارد، والتي من خلالها استطاع بناء منام حلمي، يرتبط باليقظة قبل انتقال لاوعيه إلى المستقبل (عالم المنام).

نجد أنفسنا إزاء خطاب خاص بالسّارد، بدايته واقعية أين يصف حاله قبل الرؤيا تمهيدا لتأويل دلالاتها، وفي هذه البداية يكون الزمن حاضرا محضا، يحضر الواقع ويغيب الخيال؛ إنه زمن قبل المنام.

ليأتي مباشرا له الدخول في جو المنام، لينطلق زمن المنام؛"زمن آخر غيبي، جرى في اللاّوعي ساعة نوم الرّائي، عن زمن هو غاية الأزمان المستقبلية (يوم القيامة)"[3] فتنقطع الصّلة بين الرّاوي والحاضر "ليسرد أحداث المستقبل كما يصورها اللاوعي".[4]

---

[1] محمد عيسى: القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، مج:19، ع1+2، ص:25.

[2] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص:79.

[3] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات (دراسة)، ص:103.

[4] المرجع نفسه، ص:103.

وفي دنيا المنام اللاوعي تختلط الأزمنة، ويتكسر المحكي "تجنبا لخطية تنامي الحدث، وإلغاء التنامي الزمني والمنطقي المعتاد"[1] محدثا في ذلك دلالة "تُغيب الزّمن وتبعثره، وأحيانا تلاشيه"[2].

أو لنقل: انبثق داخل المنام زمن غير عادي، يتجاوز حدود الواقع إلى عالم ذي التزامات مغايرة تماماّ، وهو ما يتعلق باستدعاء منطق اللاّعقل، واشتغال اللاّيقين، مادام نص المنام مرتهنا بالغموض والالتباس والتّرميز.

ومن هنا، لم يعد الزّمن ذلك التتابع الخّطي، وإنما تداخلت الأزمنة، فامتزج الماضي مع الحاضر، والحاضر مع المستقبل عبر أقوال الشّخصيات، الأمر الذّي أدّى إلى تسليط مزيد من الضّوء على الظاهرة الأبرز في علاقات الشخصيات؛ وهي اختصار الزّمن.

من هذا المنطلق، نقترح موجزا لهذه التقنية "اختصار الزّمن". وفيها تتجسد تجربة ذهنية يمارسها السّارد، من خلالها يُسقط أزمنة، ويُوجز في أخرى، من خلال إثراءه للمكون الزمني الذي يبعث على التّداعيات الذهنية، التي تعمل على تجسيد مبكر لمعطيي الحذف والخلاصة باعتبارهما يلعبان مع بعض "دورا حاسما في اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته"[3]، إذ يعمل الوهراني على قطع أو إسقاط أحداث من السرد دون الإشارة إلى المدّة الزمنية بتحديد دقيق لها، مارا إلى الحدث الرئيس المقصود بذاته.

كذلك، تكتسب الخلاصة مرورا سريعا على المدة الزمنية كاليوم أو الشهر...، لتقوم بإيجازهم في مقطع واحد دون الخوض في ذكر تفاصيل الموقف الحدث.

يتّضح القول من خلال التقنية، إنّ الوهراني سعى لتوظيفها رغبة في إعطاء مظهر سريع في عرضه لوقائع منامه؛ لأنه يرى أن هذه الأحداث/الوقائع غير جديرة باهتمام المتلقي/ القارئ، ومن أجل ذلك يكتفي بقص منامه بإيجاز شديد.

وعليه، متى سلمنا بأن الزّمن في رحلة المنام متعال على الزّمن في رحلة المنام، متعال على الزمن الأرضي، نطرح المشكل توا في شأن المكان.

---

[1] فاطمة بدر: تحولات السرد في روايات مابعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، 2007، ص:104.

[2] المرجع نفسه، ص:104.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:156.

# الفصــل الثالث

## عجائبية الأمكنة

## 1/مقدمـة نظريـة:

يعدّ المكان من العناصر البنائية في المحكيات عموما، فهو بنية جوهرية لا يمكن التنصل من دراستها؛ لأنه ليس في الإمكان تشكيل بنية سردية، دون وجوده، وهذا الأمر يسمح بالوقوف عند جماليته والبحث في مدى تناسبه مع الشكل الأدبي الذي احتواه.

فالمكان يستمد أهميته داخل السّرد، منّ خلال الدّور الذي يقوم به، فقد يكون ذا دور بارز في النص "أو يشغل حيزا ثانويا فيه قد يكون حركيا فعالا أو ثابتا سكونيا، وقد يكون متناسقا أو غير متناسق، واضح الملامح أو غامضها، مقدما بشكل عفوي غير مرتقب، تتناثر جزئياته عبر فضاء النّص".[1]

وعلى هذا النحو، يصبح المكان ضروريا بالنسبة للسّرد عامة، وفي دراستنا خاصة، سنحاول تجاوز المعنى المادي المحسوس للمكان، إذ لم يعد يُنظر إليه على أنّه مجرد خلفية تقع فيها الأحداث فحسب، ولكن صار ينظر إليه ببعد نظر أكبر من ذلك، إنه حالة نفسية ذات ارتباط وثيق بالإنسان في شيء حالاته التي يمر بها، ويعتبر غاستون باشلار أول من توصل إلى هذا المعنى من خلال قوله: إنّ المكان لا يمثل صورا مرسومة كالكلمات، بل إن المكان ما كان مؤثرا في مخيلتنا وأحاسيسنا".[2]

أي أنّ المكان ذا ارتباط وثيق "بخيال الإنسان وأحلامه، مّما يجعله قابلا للتّحول إلى رموز ودلالات، يطلق عليها الانزياح أو العدول"[3] باتجاه عالم متخيل مخالف للمرجعي والواقعي .

وبالتّالي، لا يصبح الحديث عن المكان في بعده الجغرافي المعتّاد، بل يُتجه النظر نحو أبعاد جديدة شبيهة باللاواقع واللامعتاد.

ويلعب المؤلف دورا في نمذجة المكان، فقد يجتزئه من الواقع، فيحرك شخصياته وأحداثه فيه، وقد يلعب الخيال دورا غريبا غير مألوف، في أحيان أخرى أرض العجائب ليخلق منها مكانا عجيبا"[4].

---

[1] شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، 1993، مج:12، ع:01، ص:73- 74.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1404،2هـ- 1984، ص:189.

[3] نادية بوشفرة: جمالية الفضاء في رواية ذاكرة الجسد، ملتقى دولي التلقي وخطاب التمثلات، ص:240.

[4] إيمان مطر السلطاني: السرد وما السرد في الرواية العراقية المعاصرة (رواية الأرض الجوفاء لعبد الهادي الفرطوسي أنموذجا)، ص:162.

والآن، ونحن نأتي على إنها هذه الصّياغة النّظرية للمكان العجائبي، علينا أن ننظر في شأن التّعدد الواسع للأمكنة الموظفة في المنام، نظرا لكثرة ما ينقل لنا من أخبار وأحداث وقعت لشخصيات منامه، ومن ثم تتعدد الأمكنة نظرا لتعدد الأحداث، النّاجمة بدورها عن تعدد الشّخصيات، وفي هذا حاولنا دراسة الأمكنة الواردة في المنام، التي تظهر متشابكة بين فضائين: فضاء دنيوي بأماكن معلومة، وفضاء أخروي تحكمه أماكن مجهولة بالنسبة للقارئ.

## 2/ صورة العجائبية في أمكنة في المنام.

وعليه، يظهر المكان العجائبي في منام الوهراني، مكان ينتهي إلى مختلف الفضاءات التي تتجاوز العالم الواقعي متخذة من العالم الغيبي مسرحا لبناء الأحداث بما فيه من عجب وتحول من مكان إلى آخر.

من هنا يجمع المنام الكبير بين الواقع والخيال، فالقارئيجد أمكنة واقعية من مثل (الغرفة- السّرير- القبر)، كما يجد أخرى متّخيلة (المحشر، جيل الأعراف...)، وقد وردت هذه الأماكن مجسدة معاني: عدم الاستقرار- والغموض- الغرابة...

إنّنا إزاء أمكنة ميتافيزيقية فنحن نتحدث عن الموقف، والجنة والنّار، على اعتبارا أنها أماكن أخبرت الديانات بوجودها؛ بمعنى أن الوهراني استعمل هذه الأماكن المقدسة بشكل مدهش لممارسة الفعل التّخييلي، والخوض في أحداث ووقائع خارقة ومليئة بكل ما هو عجيب وغريب، ويلعب خيال المؤلف دورا بارزا في دخول المتلقي عالم العجيب والمجهول؛ وهو عالم مليء بالإثارة، والدّهشة كذلك الاستغراب.

فهو إذن، يعتمد على الواقع عندما يعبر عنه بأساليب فوق واقعية أو غيبية، فالأحداث تقع في عوالم لدى القارئ معلومات محدودة عنها قياسا لمرجعياته، ما يمكنه من تخيلها، راغبا العيش في عوالمها؛ لأنها تخرج به إلى حقيقة مؤداها الانفلات "من الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة، مفتوحة"[1] للأمكنة، فالسارد يستطيع أن يغير منحى العوالم من وجوهها الهندسية البسيطة إلى "أشكال جدّ معقدة ومتنوعة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف، والمتعارف عليه، بخلق تعددية في جغرافيا الأشياء والكيانات"[2].

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:192.

[2] المرجع نفسه، ص:192.

وهكذا، تبنى عجائبية المكان في المنام على دمج حاصل بين العجائبي والواقعي، فالوهراني يشكل أمكنته المتخيلة من تفصيلات ذات مرجعية واقعية، وباعتقادنا أنّ المزج بين الواقع المرئي والمتخيل غير المرئي يمنح القدرة المساعدة للقارئ على إدراك أحداث اعتيادية ومقبولة، إنه يمتلك إحساسا بعوالم غيبية؛ لأنها جزء من واقعه، يستطيع قراءتها وفهمها.

وهذا الهروب للعوالم الغيبية من قبل السّارد تمّ عبر آلية النوم، التي اختارها بمساعدة الحلم الموصول الصّلة بالمستقبل؛ لأنه يصور "لنا رغباتنا التي كبتها الماضي أو كبحها (...) إنّ الحلم أولا وأخيرا محاولة تحقيق رغبة لم تتم"[1] فقد استغل الوهراني هذه الآلية ليلتمس لنفسه عذر القول، وعذر الإفصاح المباشر عن المسكوت عنه.

والآن، سنحاول أن ندرس تشكيلات الأمكنة الموجودة في المنام وفق رؤية واضحة رأيناها تشتغل تحت ثنائية فكرية- دينية، الأرضي(الواقعي/ السفّلي) والعلوي (المتخيل- اليوتاباوي).

وهو تقسيم في الحقيقة وللأمانة العلمية لم يكن محضّ صدفة، بل كان بإيعاز من الأستاذ فيصل غازي النّعيمي في دراسة قدّمها بعنوان:"العجائبي في رواية الطريق إلى عدن"، في إشارة منه إلى الآراء التي يطرحها "لوتمان" في مقاربته للمكان الروائي، التي تقوم على "مبدأ التقابل بين متضادين، وتعتمد كذلك على مفهوم الحدّ الذي يفصل بين مكانين متعارضين"[2]، ذلك التّعارض الذّي يفضي إلى فهم وضع متناقض بسبل واقعية وأخرى خيالية/ فنتازية، وهذا ما يجسد أمكنة متعددة ومشبعة داخل العمل الأدبي قيد الدراسة.

وعليه، تتشكل الأمكنة العجائبية في المنام الكبير وفق خطة تصويرية لدى مؤلفها، تسير على ثنائية:

1- الأرضي، الذي تمثله: الجداول- المروج- دّمشق- القبر- العراق...

2- العلوي، الذي تمثله: النّوم- الآخرة- النّار- أرض المحشر- الجنة...

وإنها ثنائية تفضي إلى تقسيم فضاءات المنام إلى واقعية طبيعية، وأخرى متخيلة منامية، في محاولة بناء محكي سّردي يحاول الجمع بين هذين النّوعين في جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدّلالة انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة على المخيلة، نتيجة

---

[1] سيغموند فرويد: تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص: نظمي لوقا، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الهلال، مصر، ربيع الأول 1382- أوت 1962، ع:137، ص:192.

[2] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون للمقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص:81.

الإخفاق الذي حدث الوهراني في واقعه، فقد أكثّر من "ذّم الدنيا وأهلها، فلم يترك رذيلة ولا نقيصة رآها في عصره إلاّ أعلنها مصرحا تارة، وملمحا تارة أخرى"[1]، وهو بذلك يفرّ للعالم الآخر تاركا عالم الأحياء، متصلا بعالم الأموات، باحثا عن رحلة نجاح وتفوق في عالم النوم، بعيدا عن رحلة الإخفاق التي صحبته مدّة من الزّمن.

**2-1/ المكان الأرضي (الواقعي/ السّفلي): فوضوية الواقع.**

لا شّك أنّ نص المنام الكبير نص واقعي في بداياته، يقدم أحداثا واقعية، لا تخرق المنطق، تتولد من رؤية مباشرة عادية لا تثير قلقا أو حيرة، فقد ألمح تودوروف إلى أنّ "الرؤية الخالصة والبسيطة تطلعنا على عالم مسطّح، بدون عجائب، أمّا الرؤية غير المباشرة فوحدها السّبيل إلّى العجيب"[2].

يهيئ لنا السّارد أمكنة واقعية/ أرضية تتماهى بمرجعيات جغرافية وتاريخية كذكره للغرفة والسرير، أو الإشارة منه للعراق أو دمشق أو أماكن طبيعية كالرياض أو البساتين أو...

فالوهراني يذكر هذه الأماكن باعتبارها "رموز إحالية متشبعة بالدلالات، ولذلك فإنّ وجودها لن يكون اعتباطيا في ثنايا النّص الروائي، ويصبح عنصرا تعبيريا بنائيا"[3].

يتبين هنا، اكتناز معظم الأماكن الأرضية الموجودة في المنام بدلالات واقعية، ويتمخض عن هذا الاكتناز مواقف وآراء نحاول من خلالها أن نسلط الضّوء على جملة من المسائل التي باتت تشغل بال الوهراني بطريقة عجائبية فوضوية تأخذه بعيدا عن غايتنا الواقعية.

بدءا، نعثر على هذه الأماكن في موقفين من السّرد: الاستهلال والخاتمة، حيث تبرز أماكن متنوعة، ترتبط كل منها بموقف خاص في المنام.

---

[1] عبد اللطيف المصدق: العالم الآخر بين المعري والوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق، 2008، (kalimatabira .blogspot .com /2008 /02 /blog_3038 html)

[2] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:154.

[3] عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة(دراسة سوسيوبنائية)، الفضاء الحر، الجزائر، دط، 2008، ص:218- 219.

**2-1-1/عجيب الغرفة:**

إنّ المكان الأرضي الأوّل يحيل بتوصفاته المرجعية/ الواقعية على حيز مكاني اسمه الغرفة، باعتبارها الحيز الجغرافي الذي استوطنه السارد وهو يحدث نفسه، ويناجيها بانتظاره رسالة تحيل حياته أملا وعنفوانا.

إنّ الغرفة بحيزها المغلق تحوي السّارد، باعتبارها مكان نومه، ومنطلق دخوله إلى عالم المنام، لكن ذكرياتها بهذا الاسم "الغرفة" لم ترد في مجريات المنام، بل هو استنتاج بحثي لا غير، باعتبار ملامح وجدت داخل النّص، من مثل قول الخادم "ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدّة حقده عليه، وبقي طول ليلته متعجبا (...) وامتنع عليه النّوم لأجل هذا الى هزيع من اللّيل"[1]، فهذا ملمح يعبر عن أحداث سردها داخل غرفته، قبل رحيله إلى عالم النوم، ليرى أحداثا ويخاطب شخصيات في عالم الحشر.

وهذا المكان يقدم صورة عجائبية فوضوية لحال الوهراني القابع في غرفته ينتظر وبشوق كبير فحوى رسالة قادمة إليه من الحافظ العليمي، فحوى يريده مبشرا بأحوال الأهل والوطن.

تكمن الفوضى المكانية للغرفة عندما يعيش الخادم فوضى ذهنية أرقته وجعلته يطلب النّوم ليرتاح، إنها فوضى تعكس خواطر الخادم المنتظر المتفائل، ليسقط عليه حنق الحافظ ورغبته في معاقبته سقوطا محيرا، جعله يستفسر أسباب سخط الحافظ عليه.

ويستمر المكان الضيق "الغرفة" في تأدية دوره الوظيفي، كاشفا بعض تفاصيل التّكوين الخّاص بالشخصية، فالمكان ليس مجرد تركيبة هندسية خاضعة "لقياسات وتقسيم مسّاح الأراضي، بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة"[2]، وهذا يظهر من خلال العلاقة الناشئة بين الخادم وغرفته، فقد قبع فيها مدّة من الوقت يحدث نفسه، ويسترجع ذكرياته، الحزينة والسعيدة في وطنه، فالغرفة كانت المتنفس الكبير للحديث والبوح.

ويظهر فضاء الغرفة مشحونا بأطياف الذكرى، فالخادم يبدو متفائلا بداية كلامه من رسالة شيخه لعلها تحمل الأخبار المفرحة وتملأ قلبه راحة بال و حبورا، لتنقلب الصورة إلى

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[2] غالب هلسا: المكان في الرواية العربية (الرواية العربية واقع وافاق)، دار ابن رشد، لبنان، ط1، 1981، ص:224.

كمية من الفوضى الذهنية التي صنعها فتحه رسالة الشيخ ليجد فيها كل محزن ومجلب للألم والعبث.

وبالتالي، إنّ شعور الخادم المتغير في التعبير عن نفسيته جعل معالم العجيب تتضح، فعندما تتغير المشاعر وتتحول الكلمات من معنى إيجابي إلى آخر سلبي يخلق نوعا من العجيب المتغير/ المتحول.

تمتلئ الغرفة بالمتناقضات، وتنتقل من الواقعي الخالص (لحظة الهدوء والتفاؤل من فحوى رسالة الشيخ) إلى الخيال (لحظة القلق والتشاؤم من فتح الرسالة التّهديدية)، فهي تخرجنا إلى توقع مكان "لا يعيش على شكل صورة وحسب، بل يعيش داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل"[1] فلوعدنا إلى حوار الخادم مع نفسه لوجدنا عالما غير قابل للإدراك؛ لأنه يعيش تشويشا عاطفيا متبدلا، غير مستقر الحال، لاشك أنّ الغرفة فسحت مجال الخيال والحلم واستثارة الذكريات، عند الخادم، وهذا ما جعله يستحضر أمكنة تمارس لعبة البّوح والسّكوت بصورة تحفز المخزون الدلالي المنطوية عليه.

ومن ثمة، تنقلنا الغرفة إلى مستوى ثان من الفهم العجائبي للمكان الواقعي/ الأرضي، وهي انتقالة تعتمد على أفكار الخادم لتشكل سياقات تعبيرية لها ارتداد في مستوى المعنى العجائبي، وعليه ننقلكم إلى هذه الأماكن في دراسة تحليلية عجائبية حيث الخيال والعوالم الممتدة بلا حدود.

ويبقى أن تقول في الأخير: إن الغرفة مكان أليف عند الوهراني، مكان عاش فيه، وشعر فيه بالحماية والدفء، وأحسّ اتجاهه بالألفة، والاستقرار. إنه مادّة الذكريات وموطن الإحساس.

يتضح من خلال ما قيل: إنّ الغرفة دال على الاستقرار وفجأة تتحول دلالتها للفوضى والشّتات، إذن إن مسارها السّردي تحول بفعل منطق العجيب القائم على التحول؛ بمعنى الانتقال من حال إلى حال، وهكذا تغيرت البرمجة الذهنية لدى السّارد، فبعد شعوره بالاستقرار والراحة في غرفتهالتي تذكره بكل جميل في بلده وذكرياته، وفجأة يتغير معناها

[1] غالب هلسا: المكان في الرواية العربية (الرواية العربية واقع وافاق)، ص:224.

الدلالي إلى القلق وعدم الاستقرار. وقد تم هذا الانتقال والتحول بلعبة العجائبي، الذي يعتبر بدوره "أنموذجا متميزا للتّردد بين تفسير واقعي وغير واقعي للأحداث التي تتضمنها".[1]

### 2- 1-2/ عجيب الأماكن المعادية:

في البدء، من الأفيد الإشارة إلى مقصدنا بالمكان المعادي، فهو ببساطة مكان لا يشعر فيه الإنسان بالألفة، "بل على العكس من ذلك يشعر نحوه بالعداء، وهذه الأماكن إما أن يقيم فيها الإنسان مرغما كالسجون والمعتقلات، أو أن خطر الموت يكمن فيه لسبب أو لآخر، كالصحراء مثلا" [2]، وبالتالي، فهي أمكنة تؤدي إلى الضجر والعداء، وتنقله من "الحرية إلى العزلة، ومن الخارج إلى الدّاخل، ومن العالم إلى الذات"[3] بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في نفسيته، فما أن تطأ قدماه أرضها، حتى تبدأ سلسلة عذاباته التي لا تنتهي إلا بالرحيل منها.

لقد شهد الوهراني أماكن معادية فرضت عليه، حتى بات حزينا، ضجرا من تواجده فيها، وظفها قبل بداية منامه، لا لأنها معنى تجريدي بجعلها إطارا لاحتواء الحدث، بل باعتبارها تقدم "دلالات متنوعة وغنية تثري العملية القرآنية للنّص الإبداعي لاسيما إذا كان هناك قصدية هادفة لإظهار العمل الإبداعي كانعكاس للواقع الخارجي"[4] فالسّارد يرتبط بأمكنة خارجية متنوعة ذات حيز جغرافي منفتح، إلا أنّها شكلت لديه أماكن معادية، أحسّ داخلها بالضيق والانقباض، إنه يشير لمدينتي العراق ودمشق مَرْكَزَي القهر والتّشرد، وفيهما كل معاني المعاناة والذّكرى الحزينة.

إنّ استحضار صورة المكان "دمشق" على هذه الشاكلة العدائية لدى الوهراني في مرحلة أولى من نصّه، هو تأكيد لمرارة نفسية لم يستطع نسيانها، ففي دمشق ذاقّ مرارة البطّالة والتّشرد، فهاهو يخاطب شيخه، الرّاغب في أخذ ثأره، فالوهراني مذنب يستحق العقاب، فما كان منه إلاّ أن توسل شيخه أن يصرف نظره عن العقوبة، لكنّ الشيخ ثابت

---

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:67.

[2] م. مصلاح الدين محمد حمدي: الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مج: 11، ع:01، ص:07.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص:80.

[4] م. م محمد عبد الحسين هويدي: أنماط الوعي ودور المكان في تكوينها (دراسة في رواية القلعة الخامسة)، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة المثنى، 2007، مج:06، ع:03 و04، ص:157.

على حقده، فما كانت من حيلة لدى الخادم غيّر التّوسل، وتبيان معاناته ولّعل هذا يثير شفقة الشيخ، الذي لم ينفع معه شيء، حتى معاناة الخادم و"ضجر القعود بدمشق، ولا البطالة فيها مع الزّمان"[1]. فدمشق المكان تحمل ذكريات التشاؤم والقلق بانغلاقه على نفسية الكاتب، فوصل به الحال حدّ الاختناق، بل صارت العلاقة بينهما عدائية سلبية، خاصة عندما تتخذ هذه الأمكنة "طابعا عشوائيا يصعد (...) فعالية الإحساس بالخوف من المجهول"[2]، فالوهراني عاش مرغما بدمشق، وفيها عانى الاغتراب والأحوال النّفسية المتردية (القهر– القيد– التّشرد).

فلا شك أنّ هذه الاضطرابات النّفسية التي تعتري السّارد، تجعله يفكر في وسيلة للفرار من مرارتها أو سيطرتها، لهذا تجده يفكر في رحلة خيالية إلى عالم الحشر، علّها توفر له جوا مغايرا من الهدوء والاطمئنان.

وعليه تبدو بشكل جلي حجة السّارد للدخول في عوالم الآخرة، فما المكان المعادي إلا وسيلة للرحيل نحو العوالم الخيالية.

ويهمنا، من هذه الدلالة أن نشير إلى كمية القلق وغياب الاطمئنان اللّذين يختص بهما المكان المعادي، بحيث يمثل عزلة وابتعادا عن العالم المألوف الذي اعتادت الشّخصية العيش والاستقرار فيه، وتزداد قساوة المكان عندما يشعر الخادم بالغربة والإحباط من هذه البيئة "دمشق"، بحيث يتعطش للنّجاة منشدا الراحة والسّعادة فيختار عالم الحشر ملاذا استقراريا.

إنّ الحياة في عالم الآخرة "الحشر" يبعث على راحة القول، واستباحة البّوح، فهو عالم مليء، بالحرية والانعتاق، وهذا عندما يستطيع السّارد التّصرف في أحوال شخصياته، وإنطاقها المعلومات التي يود، وهكذا فقد حقق هدفه؛ وهو السّخرية من الزّمن وأهله وأمكنته، والتصوير الكاريكاتوري لشخوص عاصرته.

ولم يكتف الوهراني بدمشق مكانا معاديا، بل وظّف مدينة العراق كمعادل موضوعي لهمه وشقائه، يقول عنها مواصلا استعطاف الشيخ "ولا طول الشقة وبعد المشقة إلى العراق، ولا مكابدة الجمالين والحمالين في الطريق، ولا مكابدة قذارة المساكن والمسالك ببغداد".[3]

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:22.

[2] ساهرة عليوي حسين العامري: المكان في شعر ابن زيدون، رسالة ماجستير، جامعة بابل، 1429هـ–2008م، ص:47.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:22.

مازال السّارد يعاني الضجر والملل من الأماكن التي يزور، فالعراق بعيدة لمسافة بينها ودمشق تبعث على الضّجر، هي كذلك تحوي مساكن مليئة بالقاذورات والأوساخ.

ضمن هذا الإطار، انبرت العراق رمزا للتّشرد والقيد، ففيها كل الصفات المنفرة حتى لا يفكر فيها السّارد المهموم بثقل الأماكن المعادية.

إذن، إنّ الانتقال من الفضاء المفتوح الجمالي الذي تحمله مدينتي "العراق ودمشق" تاريخيا وأدبيا، إلى الفضاء المغلق العبوس الواردة في المنام؛ هو دعوة إلى البحث في شأن عجائبيتها، التي تنطلق من السّمات التي تلحق الشّخصية عند الدخول فيه، فحزن البطل مثلا، أو شعوره بالقلق والاضطراب "ماكان ليتم لولا أن المكان كان عجيبا، مثيرا للدهشة والقلق في آن واحد".[1]

ومن هنا، فمكون المكان العجائبي في المنام مرتبط بالحالات الشعورية للسّارد، متعدد بتعدد مسمياتها، حتى وإن انفتح على عوالم واقعية/ طبيعية لا يوجد فيها من معولات العجائبية سوى أنّها قائمة على ما يثير الضّجر، التشّرد، القلق، فقد أرفق السّارد كل معاني الخيبة والرفض لمدينتي "العراق+ دمشق"، اللتين وصفتا حسبه، بأنهما مكانان: مزعجان، بعيدان، يمثلان قمة القهر والتشرد المشهود فيهما.

يمكننا القول أخيرا: إنّ المكان الأليف "الغرفة" فضلا عن الأمكنة المعادية "دمشق+ العراق"، يمكن اعتبارها على الجملة أماكن مغلقة ترمز للعزلة، والكبت، إذإن "الانغلاق في مكان واحد؛ تعبير عن الحجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي؛ لأن الخطر يأتي منه".[2]

وبالتالي، فإن درجة الإتيان بالعجيب من خلال هذه الأمكنة المغلقة، يمكن ممارسته بحذاقة من السّارد الذي يحاول الانكماش على ذاته حاميا لها، باحثا عن أماكن يلوذ إليها فارا من واقعه.

ومن ثمة، فإن السّارد يجد في هذه الأمكنة المغلقة نوعا من إخصاب المحكي، مسافة للبحث عن عالم يسكنه، فوجد المسافة قريبة جدا لعالم الحلم، وفيه سيحاول الانفتاح على

---

[1] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص:217.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب(من منظور شعرية السرد)، ص:162.

"الخارج بطرق أخرى غير التواصلية بالاستيهام"[1] مثلا أو المنام أو...، وهناك يتوصل إلى لا تجانس بين "عالم مرجعي/ الواقع، وآخر دال منفتح على الحركة، حيث يتوسع الفضاء ويأخذ أشكالا إلغازية تارة، وأبعادا ضيقة تارة أخرى، لا وجها واحدا للفضاء فهو أوجه متعددة، مسكونة بالانفتاح والضيق من جهة المجال"[2].

وهكذا، بدل أن تدل فضاءات: الغرفة- دمشق- العراق على السّكون والراحة لدى السّارد، هاهي تبعث فيه الغربة والفوضى اللامتناهيتين.

أخيرا، يغدو المكان – لدى الوهراني – مشكلا بطريقة نفسية، متلونا بالحالات الشعورية والانفعالات الشّخصية، الأمر الذي يمنحه بعدا عجائبيا.

**2- 2/ المكان العلوي (عنف المتخيل):**

إنّ المنام محكي ليس بواقعي، يحاول سارده أن يخلق عالما شبيها بعالم الحكايا العجيبة، التي تخلق عالما مختلفا عن العالم الحقيقي، وغير متصل به.

إذن، ينتمي المنام للنّمط العّجيب، وهذا العجيب يطغى على جزء من المنام، بخاصة عندما ينام السّارد، فتأخذه عينه إلى عالم يستعصي على قوانين الواقع، ويخلق ترددا في نفس المتلقي؛ عالم المحشر.

وهكذا، يبتدع السّارد عالما متخيلا، يجسد فيه أحداثا عجيبة، مختارا فضاء غريبا تنمو وتتطور فيه الأحداث والشخوص على نحو مذهل.

إنّنا إزاء منام يزاوج بين الأمكنة الواقعية والعجائبية، وهما عالمان – طبعا- متناقضان، يتميز أولهما: بأنه عالم محدود، في حين يتميز ثانيهما: بأنه عالم غير محدود.

وأمكنة المنام ذات استقلالية، وصفات خاصة، تشبه الأمكنة الواقعية، ولكن إدراك السّارد وفهمه لها ذا خصوصية في تناوله، وبالتالي، كان لا بد من أن ينعكس هذا على المنام.

ومن هذه الزّاوية، يغدو المكان مُشَّكَلا بطريقة عجائبية، متلونا بتلون أشكالها، فالسّارد يحلم، و"الحلم في الأصل يدخل في عالم اللاّمنطق، إذ يدور الإنسان في الحلم، في فضاء

[1] الاستيهام: تصور تخييلي لا شعوري يتعلق برغبات غريزية.

[2] اليامين بن تومي: السرد العنقودي ورحلة البحث عن العالم الممكن حوارية المرجع والدال، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013،ع:09، ص:67 .

اللاّزمان واللاّمكان"[1]، واتساقا مع هذه الفكرة، يقدم المنام مكانا مشَكّلا من فضاءات جغرافية أصبحت بفعل إبداع السّارد فضاءات غيبية ذات صفات خارقة،باعتباره لا يتحدث عن الأماكن في بعدها الجغرافي المعتاد، بل يُحمل بدلالات جديدة، تخرج به إلى عالم اللاّمألوف.

يقدم المنام عوالم تخييلية تختلط بالرموز والأقنعة ودلالات مختلفة تختلف باختلاف الترسّانة الثقافية والمعرفية للسّارد، فهي؛ أي العوالم التخييلية رحلة سندبادية وهرانية، تعيد خلق نظام جديد من الأمكنة، يحدد معناها تضاد مع المألوف، وتدمير له، "ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لإثراء التّعبير الأدبي، وتحريره من جفاف الواقعية بمعناها المبذول، والآلي،الذي يحدد فعاليات القراءة والتأويل في رقع دلالية ضيقة".[2]

وبتتبع المنام تتجلى هذه العوالم التّخييلية عجيبة، تحقق تفردا وتميزا انطلاقا من عالمها الذّي يعلو على الواقع الفعلي، مرورا بما هو مفارق لهذا الواقع، معارض له.

وعليه، فإننا نتحصل على عوالم تخييلية جعلت الواقع على ما كان وما لم يكن، ونقلت الأحياز من الحضور المشخص إلى الغياب المعنوي.

ولهذا الاعتبار، نميز هذه العوالم في أشكال مختلفة:

**2-2-1/ معالم القبر العجيب:**

تنبني عجائبية القبر في المنام على الانتشار الواسع لمخزون المفارق والميتافيزيقي بصورة شديدة الوظيفية، تحفز العملية السّردية، لأجل الكشف عن الانغلاق الواقعي وخرق الفضاءات؛ إنه فضاء للتساؤل والحيرة.

وبلا ريب أن فضاء القبر هو "النتيجة الحتمية التي يؤول إليها الإنسان بعد حياة طويلة مليئة بالأعباء والصعاب"[3]، ذلك أن الإنسان يرحل من مكان جغرافي محدد إلى مكان أخروي غير محدد، فالقبر من الأماكن الضرورية التي توهم بواقعية الأحداث.

وتتبدى أهمية هذا المظهر الجغرافي في تمكينه السّارد الرحيل من الفضاء الدنيوي إلى الفضاء الأخروي "ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأنّ القيامة قد قامت،

---

[1] وداد مكاوي حمود: عجائبية الرؤيا عند يوسف عليه السلام، ص:370.

[2] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص:212.

[3] أمل بنت محسن سالم رشيد العميري: المكان في الشعر الأندلسي (عصر ملوك الطوائف)، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1427هـ – 2006، ص:101.

وكأنّ المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيّمم الدّاعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر".[1]

أعاد السّارد صياغة عالم القبر ليس كما تقوله مظاهره المادية أو سطوحه الخارجية، بل كما تقوله النتائج التي يثيرها، باعتباره مكانا تحت الأرض يضم في دواخله جثث الموتى، فهو أول منازل الآخرة، يكرم فيه المؤمن تهيئة لما ينتظره في الجنة، ويعذب فيه الكافر تهيئة لما ينتظره في جهنم.

وبعد يعكس هذا التّعريف حقيقة يقينية، تخص القبر باعتباره مكان يجمع بين الواقع وعدمه، فالقبر فضاء دنيوي أولا؛ ذلك أنّه مكان محسوس مرئي، يقع في جغرافية الكرة الأرضية.

ثم هو ثانية؛ فضاء أخروي، يقع بين الدنيا والآخرة، يقول تعالى: ﴿**وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُوْنَ**﴾[2]، ومن هنا يصير القبر واقعا شرعيا لدفن الأموات ومنزلهم.

وهكذا، إنّ محاولة تصنيف هذا المكان تتعالق بين موقعين: أحدهما؛ دنيوي، والآخر؛ أخروي. الآن، هل يمكننا اعتبار القبر مكانا عجائبيا؟ وكيف استطاع الوهراني إخراجه من خارطة الأمكنة الواقعية إلى مصاف الأمكنة الخيالية؟.

نجيب لاعتبارات لم تذكر في نص "المنام"، فالسّارد لم يهتم بوصف القبر، أو تعيين حدوده وملامحه، مستعينا برواية أنه كان داخله وخروج منه على سبيل انتقاله من مكان طبيعي متصل اتصالا مباشرا بالواقع، غير أن الصورة الناشئة عن امتزاج السّرد بالوصّف أكسبت "القبر" طابعا جديدا، يعرج به نحو التّعجيب واللاّواقع.

نستحضر هنا تلك الصورة العجيبة التي وضعها السّارد للقبر، حيث إنّه سكنه "فخرجت من قبري"[3]، فهو هنا لا يحدد المكان من خلال أبعاده الجغرافية المعروف بها، وإنّما من خلال الصّفة العجائبية التي ألحقها به، من ذلك أنّه ممّر نحو أرض المحشر، باعتبار السارد في زمرة الموتى الغائبين الواجب عرضهم؛ لأنهم سيُبعثون حسب عقيدتنا كمسلمين، ليكونوا في مكان؛ إما جنة أو نار.

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[2] سورة المؤمنون: الآية: 100.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:23.

إذن، هناك تبديد متعمد من السّارد، نحو هدم الصورة العينية الواقعية للقبر، الذي سيفقد كثيرا من صفاته الواقعية، لينتج صورة مجردة ذات تكوين عجائبي/ لاواقعي؛ بمعنى إنتاجه مكونا مكانيا يبدو لصيقا بمفهوم العجائبي، الذي يُعنى بتحرير المكان الخارجي، الواقعي، من حقيقته وأبعاده المألوفة ليطلقه في فضاء الخيال، وينزع نحو الانسحاب من حدوده الخارجية التي تضيق عنه، نحو تجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع.

**2-2-2/ المكان الأخروي:**

يقدم لنا الوهراني سفرا رؤيويا ذا صفات علوية/ دينية يتعالق نصيا مع المكان الديني/ الجنة/ النّار/. وهذه الأمكنة العلوية الدينية يتم الاستقرار فيها "بعد انهيار النظام الكوني الذّي يحيا فيه الإنسان"[1]؛ بمعنى أنه يُبعث بعد موته للحساب والجزاء.

"فهذا الانهيار هو إذن مقدمة من مقدمات الحياة الأخرى، أو هو جزء من أجزائها"،[2] ولذلك فإنّ الاستدلال على حدود هذه الحياة جغرافيا يتوقف بالضرورة على يقينية عدم وجود ملامح هندسية واضحة لها، فهي أماكن ليست لها معالم واضحة، بقدر ما تمثل رؤية فلسفية فنية تعبر عن عالم غيبي، علوي متخيل، يعتمد في بعض تفصيلاته على المعطيات الدينية والثقافية المأخوذة عن عالم مجهول لدينا، لا نملك تصورا تقريبيا له، فهو في علم الله عز وجل.

الأمر الذّي يؤدي إلى تدرجنا في السّفر مع الوهراني إلى هذه العوالم الغيبية، التي تصورت لنا بدايتها مدهشة وغريبة، تابعة لحالات شعورية تهيمن على حالنا، ونحن نزور هذه العوالم، خالقين بذلك وعيا جديدا يلائم طبيعة هذه الأمكنة، ولم يكن استخدام الطّابع العجائبي في هذا المنام، رغبة منه؛ أي المنام، الخروج عن المألوف، أو اختراقه، بل تأكيد حقيقة وجوده فعلا، فالعالم الغيبي موجود نستحضره ونراه يوم الحساب إن شاء الله، لكن الجديد في هذه العوالم الغيبية، الطريقة المقدمة بها من طرف الراوي، في جعلها حاملة لرؤى أكثر عجائبية، وكثافة تخييلية، أخرجت هذه الأماكن من وجودها الغيبي المتصور عند البشرية أو مما ثقفوه عنها من كتب التاريخ والدين، إلى تصور أكثر امتزاجا جامح الخيال، وهذا التعالق بين الواقعي (التّصور الحقيقي للعالم الغيبي الموجود فعلا) والمتخيل (التّصور

---

[1] عبد المجيد النجار: محاور البعد الأخروي في فكر النورسي، مجلة حراء علمية ثقافية فصلية، جمهورية مصر العربية، السّنة الرابعة (أبريل– يونيو) 2009، ع:15، ص:20.

[2] المرجع نفسه، ص:20– 21.

الخيالي الذي صوره الكاتب لهذه الأماكن)، سينتج إطارا حكائيا مميزا دوما لتجربة الوهراني المنامية السّردية.

إننا أمام الوهراني الهارب بجسده، بعيد عن وطنه، وهذا ما جعله يفكر في جعل عمله هروبا من أرض الواقع، ومتصلا بأرض المحشر، فلا بد من وسيلة مناسبة، فالسفر إليها بالوسائط المألوفة غير متيسر، فلتكن الرحلة المنامية أو الأحداث المتخيلة هي السبيل إلى ذلك.

إذن، نستنتج أنّ البداية المنامية في سرد الوهراني، كانت من أرض الحشر، ليحلق بعدها نحو عوالم النّار والجنة.

**2-2-2-1/ الإطار السّردي العام: (أرض الحشر):**

يقوم السّارد بصنع إطار سّردي عام يشمل الأحداث، ويؤطرها خارجيا، ثم يحددّها بزاوية مكان عام تتفرع عنه أماكن أخر؛ إنها أرض المحشر، ليتم له تحقيق غايتين: مزج الواقعي بالمتخيل أولا، ثم دمج القارئ بالأحداث ثانيا.

نعم، إن السّارد يوحي من خلال الإطار السّردي العام "أرض المحشر" إلى بنائه لنص رِحْلي أو معراجي، تم صُنعه بالرؤيا؛ أي بفعل النّوم.

وإنّنا نأتي، على وضع حدّ لعبارة "أرض المحشر"، انطلاقا من معرفتنا التامة: أنها أرض أخرى غير هذه الأرض التي نعيش. قال تعالى: ﴿**يَوْمَ تُبَدَّلُ اَلْأَرْضُ غَيْرَ اَلْأَرْضِ وَالسَّمَوَاتُ وَبَرَزُوْا لِلَّهِ اَلْوَاحِدِ اَلْقَهَّارِ**﴾[1]، ففيها يجمع النّاس، وفيها يعرضون للحساب.

يُحشر الناس يوم القيامة في ظلمة، وتطوى السماء، وتتناثر النّجوم، وتذهب الشمس والقمر، وينادي مناد فيتبع النّاس الصوت يومئذ، وذلك قوله تعالى:﴿**يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُوْنَ اَلْدَّاعِيَ لاَ عِوَجَ لَهُ**﴾.[2]

وبعد، يبدو محيط "أرض المحشر" مكونا رئيسا في رواية المنام بحلته العجائبية التي أضفيناها عليه، لكن دراستنا لا يمكن أن تتبدى أو تتشكل إلاّ من خلال تعالق دراستنا بالنظر في شأن هذا المكون لذا ستحرص الدّراسة على النظر في عجائبية أرض المحشر.

[1] سورة إبراهيم: الآية: 48.

[2] سورة طه: الآية: 108.

لذا، فإن أولى الفرضيات في دراسة الفضاء العجائبي لأرض المحشر منطلقة من تموقع هذا المكان في العالم الآخر، وقد لجأ السّارد إلى أوّل بداية توظيفية له بعد خروجه من القبر، حيث إنه يقول في هذا: "فخرجت من قبري أيمم الدّاعي، إلى أن بلغت أرض المحشر".[1]

وهنا عند البّحث عن تفصيلات هذا المكان العجيب في المنام، من خلال حركة تنقل السّارد "الخادم الوهراني"، فإنه يمكن تلمس آثارها في عبارته الأخيرة، فتقديمه لشخصه المغادر من القبر إلى أرض المحشر، ثّم بأمر من الدّاعي/ المنادي[2]، هذا الأخير باعتباره الملك القائم على "صخرة ببيت المقدس، فينادي أيتها العظام البّالية، والأوصال المنقطعة، ويا عظاما نخرة، ويا أكفانا فانية، ويا قلوبا خاوية، ويا أبدانا فاسدة، وياعيونا سائلة، قوموا لعرض رب العالمين"[3]، لذا فإن الكشف عن انطباع السّارد من هذا التنقل بين المكانين، إعلانا منه بأنّ المنام لن يستقر على مألوفية المكان أو ثباته.

أرض الحشر مكان ليس له مقابل جغرافي واقعي، بل يشكل حركة تفضي إلى ظهور أمكنة جديدة، تخرقه، لتتوالد وتتناسل أحداث، وتتعدّد العوالم العجائبية، ليظل الفضاء المكاني "أرض المحشر" فضاء كبيرا حاويا لكلّ الأمكنة التي مرّ بها البّطل.

وهنا، تتضح اللّعبة العجائبية التي يمارسها السّارد في لجوئه إلى عالم إبهام المكان، وانفتاح لامتعين لسير الأحداث، "بحيث لا يمكن الإمساك بالأسلاك المكونة لنسيجه بسهولة، وهذا ما يحدث حالة التّردد، ويظل معها القارئ عاجزا عن تصوير المكان الذّي جرت فيه رحلة البطل"[4]، أو الذّي وصل إليه في رحلته إلى الجنّة أو النّار.

ولإضفاء أجواء الخيال على مدار الرّحلة إلى عالم المحشر، يصادف المؤلف مواقف وشخصيات وأحداث يمتزج فيها الواقع بالخيال، فقد خدم بناء الرّحلة فكرة الكاتب وغرضه، وأتاح له السّرد "أرض المحشر" المتخيل، أن يستحضر أعدادا كبيرة من الشخصيات التي

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:23.

[2] يقول تعالى في شأن هذا المنادي: ﴿**وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِي المنادِ مِنْ مَّكَانٍ قَرِيبٍ**﴾. سورة ق: الآية:41.

[3] الإمام أبو عبد الله محمد بن احمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي الأندلسي ثم القرطبي: التذكرة بأحوال الموتى وأمور الآخرة، ص:522.

[4] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، ص:148.

تلتم حول فكرة المنام عامة، فتعيش الهلع والخوف من المكان، وتستغيث طالبة النجدة من هوله.

وستبلغ عجائبية السّارد لعالمه التّخييلي ذروة امتلائها بما يعبر عن تداخل العالمين: الحقيقي عن هول هذا المكان، والعجائبي عن تأليف السّارد الذّي انطلق في رحلته، فكان أشبه بالمعراج الرّوحي، الذّي يتعارض مع الوجود المّادي للأمكنة.

وهنا، سيتحوّل هذا الحلم أرض المحشر إلى ما يشبه الحقيقة من خلال إتاحة السّارد لنفسه حق انجاز أفعال سردية واقعية، كاشتهائه الطعام والشراب، فقلت في نفسي: "كنت أشتهي على الله الكريم في هذه الساعة (في هذا المكان) رغيفا عقيبيا وزبدية ناشفة (...) وأبو العزّ بن الذهبي يغازلني بعينيه، ويسقيني الصرف".[1]

خرج الراوي من القبر قاصدا أرض الحشر، وفي سيره لقي من التّعب والإرهاق حظا كبيرا "وقد ألجمني العرق وأخذ مني التّعب والفرق، وأنا من الخوف على أسوأ حال"[2]، وكل هذا جعله يشتهي ويتمنى ألذ المأكولات وأشهاها، وبالتالي فإنّ فقدان الإحساس بالراحة، والتّعب والإرهاق، اللّذين يغرقان عالم الوهراني/ السّارد بالعدم، وهذا ما جعله يفكر في مكان خاص مفارق لكل ما هو واقعي يحقق له هذه الأمنيات، ويوفر له الراحة والاستقرار.

فالرغبات الغريبة التي رغب بها في عالم المحشر تسمح بتداخل الواقع مع الحلم، وتجعل منه مكانّا مفتوحا يرشح بتناقضات لا تقع، حيث إنّ أرض الحشر مكان مرعب، مروع لكل إنسان، لا يطلب فيه شيئا، ولا يشتهي، لكن ساردنا بخياله السّردي المنامي استطاع أن يجعله مكانا معقولا، قادرا على أن يستوعب طلبات السّارد ورغباته، التي يخفيها اللاوعي، إنّ الكاتب إنّما يطلب ويرغب وكأنّه يستطيع، وإنّ ذلك يأتي نتيجة منطقية لفاعلية إحساسه بالنوم والحلم، اللذّين يشعرانه بالمقدرة والاستطاعة على الطلب، وانتظار القبول والتطبيق.

ومثل هذه الطّلبات اللاّواعية توفر إمكانية تحقق المكبوت بفعل الحلم، بعيدا عن الوعي والواقعية، ولعلّ اشتهاء الأكل وطلب الراحة في أرض المحشر، يبدو "خالقا لحال

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:24.

[2] المصدر نفسه، ص:24.

التماثل اللاّشعورية بين الموت والحياة".[1] وبذلك يغدو غياب الإحساس بالحياة، وما يخلفه من تشويش ناجم عن لعبة النّوم والحلم، مولدا الإحساس بالغرابة، وملقنا بالأحداث في جوّ عجائبي، ولتتحول أرض الحشر من مكان ساكن لا حياة فيه، إلى ما كان يعج بالحياة".[2]

إذن، في المنام، تقدم أرض الحشر بوعي مكاني أكثر اختلافا، وعي يخرج عن المألوف المعروف لهول وعظمة هذا اليوم، جاعلا إياه ينبئ بالوجود العجائبي، فالسّارد، وهو يسرد مغادرته القبر نحو أرض الحشر، بجعلها مليئة بالدلالات العجائبية – التي ذكرنا – ، وهذا ما يجعلها أرضا منفتحة على المدى العجائبي الذّي يزيدها غرابة وإبهاما.

وهو كذلك، إنها علاقة وطيدة نشأت بين الإنسان "الوهراني" والمكان "أرض الحشر". إنّ قساوة القبر، وجحيمه أدى إلى خلق رغبة بالفرار منه، والارتحال إلى مكان أكثر رحمة– في نظره طبعا– لقد انتقل من الوجود المادي (مكان: القبر) إلى حال الحلم (أرض الحشر).

تلك الأرض باعتبارها فضاء روحانيا ليس لها عماد مادي محسوس، بل تجلت من خلال رؤاه وأحلامه، مكان يحقق فيه الوهراني: السّعادة– الأكل– الرّاحة، إنه مكان صنعته المخيلة، في البحث عن عالم مفترض، يؤتى به لينقذه من عوالم الفوضى والغرابة، وهنا تضيع الحدود في اللاّتحديد، وتؤسس جمالية مثيرة عن عالم الحشر.

هناك، إذن قدرات خارقة يملكها السّارد، ترتبط عنده بمقدرته السّردية في التّلاعب بمجريات الآليات السّردية، بحيث يصير للكاتب كامل الحّق في توليد الكلمات والمشاهد، فهو مثل "الرّسام، يختار، أولا، جزءا من الفضاء الذي يؤطره ثم يتموضع على بعد مسافة منه، لينظر إليه من منظور معين"[3]، منظور يرى من خلاله "الأشياء، وينظمها انطلاقا من قناعاته (...) المفتوحة على المخيلة"[4]، وهو ما يمكن استنتاجه من محكي الوهراني لتصوره أرض المحشر مكانا مريحا، يلائم الرّاحة النّفسية، ويحقق الغايات المّادية، إنّه فضاء مطعم بالتّعجيب.

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[2] المرجع نفسه، ص: 140.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:193.

[4] المرجع نفسه، ص:193.

هذا هو التوافق الذّي يميل الوهراني إلى تأكيده بين الواقعي والمتّخيل، رغم أنّ الإطار الخيالي ظلّ يحف بنص المنام عبر أرض المحشر، باعتبارها مؤسسة على العجائبي الخفي "ماورائي غير مفهوم، يخالف الأمكنة المألوفة عندنا، وهذا ما يجعله مستغلقا على الفهم (...) إنّه مكان يظل عاجزا عن تحقيق الألفة والسّكينة، الأمر الذّي يزيد من حدّة التوتر النفسي، والإحساس بالخوف والغربة، والخوف من الموت"[1].

يقوم هذا التأسيس العجائبي على تأكيد حقيقة الأمكنة الخفية كأرض الحشر، كما هي في تصورنا جميعا، لكن الوهراني سعى إلى مسخ هذا التصور المكاني لأرض الحشر بهدم تصورنا المألوف لها، ليبني على أنقاضها هندسة أخرى من نسيج عجيب ممكن لأرض حشر تخلق عنده الطمأنينة، وتحقيق الذّات.

وعبر هذا الدّليل الحكائي لمشاعر الطمأنينة، يزور الوهراني أرض الحشر- وينقل لنا كسارد مشارك- ما يراه من مشاهد الأعراف والميزان والصراط ثم جهنم والنّار، ويحاور أهل هذه الأمكنة، ويستحضر معهم مواقف وأحداثا بها يرسم مستقبلها كما يراه، كواحد من المشاهدين لحالهم.

وضمن المكان المتخيل يعيد الوهراني بناء الأمكنة الصغرى كما عرفها من مطالعاته للكتب الدينية، فيرسم مشاهد الأعراف والميزان والصراط، كما رسخت في ذهنه وما حفظ لها من أبعاد، ثم يضم إليها مشاهد من صنع خياله.

إذن، هناك أماكن فرعية داخل أرض الحشر ثم تّوظيفها "من أجل التّرغيب والتّرهيب حيث تقع أغلبها ضمن مقطع تتجاور فيه الاستفهامات الموجهة من الرّاوي إلى الشيخ العليمي"[2]، إذ يقول له: "أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم إذا أخذه النافض البلغمي يوم البحران؟ أمّا ترى الصّراط يرقص بمن عليه؟ رقص القلوص براكب مستعجل[3].

بالنظر إلى ما تحمله هذه الأمكنة من مرجعيات دينية، أمكن التّمييز بينها حسب الأدوار المنوطة لها؛ فالميزان يكون بعد انقضاء الحساب، حينها توزن الأعمال؛ "لأنّ الوزن للجزاء فينبغي أن يكون بعد المحاسبة، فإن المحاسبة لتقرير الأعمال، والوزن لإظهار

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[2] مريم مناع: بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص:178.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:26.

مقاديرها ليكون الجزاء بحسبها"[1]، قال تعالى:﴿**وَنَضَعُ اَلْمَوَازِينَ اَلْقِسْطَ لِيَوْمِ اَلْقِيامَةِ فَلاَ تُظْلَمُ نَفْسُ شَيْئًا**﴾[2]، وقال:﴿**فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِيْنُهُ فَهُوَ فِيْ عِيْشَةٍ رَّاضِيَةٍ، وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ فَأُمُّهُ هَاوِيةْ**﴾[3].

وهذه الآيات إخبار لوزن أعمال المؤمنين، والكفار؛ لأن عامة المعنيين بقوله: "ثقلت موازينه" فهذه الآية تهم المؤمنين، أما الكفار المغضوب عليهم فهم في "هاوية".

أمّا الصّراط فهو "جسر مضروب بين ظهراني جهنم (...) طوله خمسة عشر ألف سنة، وهو أرق من السيف، أوله في الوقف وآخره عند مرج".[4]

إنه مكان يحيل على تمييز دقيق بين الناس؛ فهو على بعضهم أدق من الشعر، وعلى بعضهم مثل الوادي الواسع.[5]

بناء على هذا التمييز، فإن الصراط ذو حركة تقضي إلى دلالات الوقوف على حقائق البشر، وتفاوتهم في العبور، فكل حسب عمله "فمن الناس من يمر كالبرق الخاطف، ومنهم من يمر كالريح العاصف، ومنهم من يمر بسرعة الطير، ومنهم من يمر كالجواد السابق، ومنهم سعيا، ومشيا، وحبوا، وعلى وجوههم، فعلى قدر استقامتهم على الصراط المعنوي في الدنيا، وهو الاستقامة على منهج الله، يكون المرور على الصراط الحسي يوم القيامة".[6]

يبدو الصراط بهذه الحدود واضحا لدى ساردنا "الوهراني"؛ لأنه يعمد إلى إلحاقه في منامه، بوصف مشخص، فيتحول الصراط إذ ذاك إذا تحرك، أنّ شخصية ذات أفعال مشينة/ مذنبة، قد عبرته.

إذ يستمد هذه الحقيقة ليرى شخصيات عمله، إذ إنه يحاول استفزاز شيخه الذي يراه إنسانا ذا ذنوب سيدفع ثمنها يوم الحساب أمام ربّ العباد، اسمعه يرعبه، ويبث في نفسه مشاعر الرهبة والوجل "يا كافر القلب، أما ترتدع (...) أما ترى الملائكة منحدرة من السماء

---

[1] الإمام أبو عبد الله محمد بن اخمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي الأندلسي ثم القرطبي: التذكرة بأحوال الموتى وأمور الآخرة، ص:715.

[2] سورة الأنبياء: الآية:47.

[3] سورة القارعة: الآيات: 06- 09.

[4] النذير مصمودي: مشاهد يوم الحساب، دار البعثة، قسنطينة، [د.ط]، [د.ت]، ص:95.

[5] ينظر: الإمام أبو عبد الله محمد بن اخمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي الأندلسي ثم القرطبي: التذكرة بأحوال الموتى وأمور الآخرة، ص:755.

[6] النذير مصمودي : مشاهد يوم الحساب، ص:96.

إلى الأرض زرافات ووحدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم (...) أما ترى الصراط يرقص بمن عليه؟ رقص القلوص براكب مستعجل".[1]

فالوهراني، يمرّ بهذه الأماكن ليعرف الشيخ بوقعها، وشدة سطوها، وهكذا، يبدو المكان في رحلة الوهراني إلى جسر الصراط، متخذا منحى عجائبيا لاقترانه بجملة من الأوصاف المبالغ فيها لاقترانها بنوم ومنام، حتى أننا إذا أبعدناها نعود بالمكان على مرجعيته الأصلية، ويصبح بذلك عالما واقعيا، لكن اقتران هذه الأوصاف والمبالغة في التصوير للأمكنة جعله ذا رهبة وفزع كبيرين.

وعليه، فإننا نملك وسيلة لتفسير هذه المبالغة المُقَدَّمَة، ذلك أَنَّنَا نعلم حجم الحقد بين الراوي والشيخ، فهو يريد إلحاق الأذى به بأي وسيلة كانت، حتى وإن هي: وسيلة نفسية، تساعد على ممارسة القهر والإحباط النفسي له.

بناء عليه، يكون المنام بما شكله من فضاء أُخْرَوِيْ (يوم الحشر) أكثر مدا وطولا من الفضاء الدنيوي؛ لأنه يُشَكِّل حافزا لسلاسل حكائية عديدة في الفضاء الأخروي، حيث يتحرك السّرد، وتدفع الأحداث، حتى تُوسَع ليَطال عوالم النار والجنة.

**2-2-2-2/ فضاء الصراع: النار والجنة:**

تظهر النار مقابلا واضحا للجنة، وعلى هذا الاعتبار تتوحد الرؤيا للعالمين، يبقى المكان الأول خاصا بالكافر عقابا على اقترافه صحبة الدنيا، والحديث هنا، عن النار، ويكون الآخر للمسلم كما وعد في الدنيا، والحديث هنا عن الجنة.[2]

ولغايات الإيضاح، سنفصل في حُضُور المكانين، بحسب تواتر الإشارة لهما، وأهميتهما المثيرة للصيغة العجائبية لقص المنام.

**2-2-2-2-1/ فضاء العقاب:**

نقصد به المكان العام الكبير الذي احتضن عَذَابَ الآَثِمِينَ، وتناول دركات الجحيم، وكان على صعيد آخر محل عقاب وعذاب، ويتمثل بـ"النار".

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:26.

[2] ينظر: دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، ص:349.

يتبين هنا، أنّ النار ذات تمثيلات سوداوية "تحيل بالضرورة لسوداوية الفعل المقترف في الدنيا، وبالتالي، سوداوية العقاب المستحق ! إنها تمثيلات ضدية تفارق ما ارتسم في رحاب الجنة".[1]

وهذا المنطق التعريفي للفضاء الأخروي بشقه "النار"، استطاع أن يُهمش الدنيوي، الذي حضر ليكون شاهدا على أحداث فحسب من شأنها أن تؤدي للنار، إن المتلقي مضطر أن يعاود الرجوع لواقع المنام، ليشهد أحداث النار، وتفاصيل الشخصيات المستحقة لهذا الفضاء.

يتم استدعاء "النار" بوصفها دائرة مغلقة على الذات الإنسانية، التي تعيش أحوالا من الخوف والخيبة والعقاب، لتتحوّل من شكلها الهندسي المستقبلي إلى شكل ذهني معيش، يؤسس لولوج عالم ما ورائي، أو غيبي، فيوظف ما يعيشه، كرؤيته –مثلا– لمالك خازن النار، وهو خارج من النار "ليبحث عن عصاة أمة محمد"[2] صلى الله عليه وسلم، يقول النص في هذا الموضع: "أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين، في يده اليمنى مصطيجة، وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن".[3]

يُحيل هذا المشهد العجائبي المتولد عن رؤية منامية، إلى مزيد من القلق والحيرة غير المعهودين لدى شخوص الواقعة، فقد أَلْمَعَ السَّارد إلى ما عاشته الشخصيات من لحظات رعب، لحد الآن، تسير الأحداث بشكل طبيعي، ولا يوجد أي عنصر فوق طبيعي مُحيّر، لكن فجأة، يخبرنا السارد بتدخل العنصر الفوق طبيعي "فإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا، وقبض على أيدينا، وسحبنا إلى النار فارتعنا إلى ذلك ارتياعا عظيما (...) يا أخي قد طيّر هذا عقولنا، ومرّت لنا معه ساعة تشيب الولدان".[4]

جاء هذا الوصف مرعبا مقبولا، حتى يتم تسويغ أمر هذه الأماكن المستشهد بها، المثيرة للخوف، والمُلْحِقَة بالأذى لشخوص المنام، فمالك خازن النار يثير الرّهبة، والضّيق لمصير سينتهي بهم إلى النّار وأهوالها.

---

[1] دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، ص:351.

[2] المرجع نفسه، ص:354.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:26.

[4] المصدر نفسه، ص:29– 31.

**2-2-2-2-2/ فضاء الخلود:**

في مقابل النار، تبرز الجنة، وتجعل سرود هذا الفضاء تمثيلات تفاؤلية تحيل بالضرورة إلى حسنات الأفعال المقترفة في الدنيا.

وبالتالي، فإن الأفعال الحكائية في الجنة تحتمل طابعا سرديا عجائبيا، تبرز أول ما تبرز في الشخصيات الحكائية التي تأخذ على عاتقها مهمة تشكيل الأحداث في كون هذه الشخصيات ذات سمات خارقة، لا تعترف بها قوانين الطبيعة، تجعل المتلقي/القارئ في حالة من الحيرة والدهشة. فإنّ الأفعال الحكائية التي تُعَدُّ عُنصَرًا سرديًّا بارزًا إلى جانب الشخصيات في تأسيس الوحدة القصصية، هذه الأخيرة تعد- هي كذلك - وحدة مخالفة لقوانين الطبيعة، يتقبلها القارئ كما هي.

هي صورة تفسيرية نثيرها بغية فَهْم أُفق الجنة، وتفاصيلها، حيث تشكلت في المنام داعية شخوصه إلى التمتع بخيراتها: ثمارا، أنهارا، جنانا...

تعرض المنامات ما يحتضنه أُفق الجنة بصورة مشوقة، قصد رفع ثقل الحيرة عن القارئ، الذي يُصدق ويتقبل ما يُرْوَى عن الجنة، وكأنها أمام عينيه. من مثاله ما قاله الراوي هاربا من قبضة مالك خازن النار، أَمَلاً في البحث عن مساحات الراحة "لنشرف منه على أهل الموقف، ونتفرج على بساتين الفردوس فتستريح صدورنا وترجع إلينا أرواحنا"[1]، وتكون الجنة بـ"أشجارها، وأنهارها، الفضاء الأجلّ الذي يأمل الجميع وُلُوجَهُ، ويرجون المغفرة التي تجوز لهم دخوله".[2]

عرف السّارد ترجمة عنف النار بطريقة هروب، نحو سُكُون الجنة؛ لأنها تملك ما يفتقده السَّعير، هذا الأخير يثير الهلع في نفوس شخصيات المحشر.

نجد الوهراني يصرح أنه سوف يرسم فضاء متخيلا، ليخرج من قوقعة الواقع، يرسم فضاء الجنة، الذي يمثل الوضوح والطمأنينة، ويرفض فضاء النّار، الذي يمثل الخوف وسوء العِقَاب، وهذا بالفعل ما جسدته رفقة شخصيات المنام.

إن الجنة تتحدد بصفتها إدراكا لتفاصيل جميلة، ولِنَقُل للدقة، إنَّهَا تتحدد بصفتها إدراكا لأشياء ومظاهر عصية الإدراك. وهذا الإدراك ما هو في جوهره إلا جهل بطبيعة الجنة.

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:32.

[2] دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، ص:354.

وبسبب هذه الخاصية المتميزة للجنة، تنتهي العلاقة بينها والوهراني، بصفته يريد التفرّج لمدة أطول لتفاصيلها، لتثبت الجنة على نحو مجازي مضاعف استحالة سكنها إلا من اختاره الله أهلا لها.

إنّ الأبعاد التي انبنت بها الجنة لم تكسبها صفة الاستقرار الدائم، بل جعلتها عرضة لرياح التغيير، فقد كانت عرضة لتغيير، حُكِي في هذا السياق الحكائي "فبينما نحن في أطيب عيش وأهنأه، وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون"[1]، هذا التغيير ناتج عن عمل كثير من رجال المكان، منهم "علي عليه السلام قد أخذ الطرقات على الشاميين، وجاءنا سرعان الخيل فيها محمد بن الحنفية يزأر في أوائلها مثل الليث الهصور، فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة"[2]، فإيقاع هذا التغيير صاخب مُرْعِبٌ، ولذلك تصبح الجنة مصدرا لإنتاج العنف والتدمير، وتصير الحياة القائمة في هذا المكان جحيما لا يحتمل.

الأمر الملاحظ، أنّ السَّارد خلال حكيه عن المكانين، انطلق من بنائهما الحقيقي ثم اتجه إلى بناءهما التخييلي؛ بمعنى "هدم الهندسة المألوفة، ليبني على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة"[3]، مُرعِبة أحيانا، وآمنة أحيانا أخرى.

نهاية، استهدف هذا الفصل تحليل الخِطَاب الأدبي العجائبي لمنام الوهراني الكبير، فالمنام عبارة عن بِنية كلية، عملت على احتضان مكونات الحكي وتوجيهها.

وبذلك نستطيع القول، إن أحداث ووقائع المنام تشتغل على خلفية غير مألوفة من الكتابة من جهة وعلى مؤشر عجائبي يغري بقراءة المنام.

إن عالم هذا المنام بما فيه من شخصيات ومواقف يبدو مشدودا إلى تحركات عجائبية يديرها السارد وفق خطة مرسومة، وهي مايمكن اعتباره إبداعا فنيا وقع فعلا، لنقل الواقع المرئي بطريقة لا معقولة، يكسر نمطية المألوف، تأكيدا على الواقع المرعب والمر، ومشاكله الفظة، ومن ثم فهذا الواقع السوداوي الذي يشهده السارد لا يستحق أن يعاش نظير بشاعته.

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:60.

[2] المصدر نفسه، ص:60.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:195.

**خاتمة الباب:**

فمن الملاحظ أنّ عالم الشخصيات كان عَاجًا بالتّخييل التي اتسمت بها أبعاد بعض الشخصيات التي وَجَدَها في العالم الآخر.

أمّا الفضاء الزّمني، فقد بَنَاه الكاتب على الاختراقات التي مثلتها المفارقات، فبدا الزمن متشظيا/ متكسرا، إنها أزمنة غير محددة، تتوارى وراء الحلم.

أما الفضاء المكاني فقد عَمَدَ فيه الراوي إلى التنويع، كوضعه لأماكن منفتحة وأخرى منغلقة في واقعه الدنيوي والأخروي. كذلك اعتماده مبدأ الرحلة (إلى العالم الآخر) إضافة إلى اعتمادها في الأحداث على أماكن أرضية معروفة، فهي رحلة إذن عجائبية في إطار دلالي رمزي، إذ تأخذ بعدا رمزيا من خلال لجوء السارد إلى قوى غيبية، قد تكون وسيلة للتخلص من واقعه، حينها يلجأ إلى الهروب من هذا الواقع.

# الباب الثالث

## الاتجاه العجائبي في التوابع والزوابع والمنام (دراسة موازنة)

الفصل الأول: دراسة موازنة: في المضمون

الفصل الثاني: دراسة موازنة: في الشكل

# الفصـــل الأول

دراسة موازنة: في المضمون

## مقدمة نظرية:

تندرج الموازنة ضمن مجال النقد، وهي كذلك "نوع من الوصف، فالذي يُوازن بين شاعرين، إنّمَا يصف ما لكل منهما، وما عليه، بأدق ما يمكن من التّحديد، فمن واجب الناقد إذًا أن يتعمق في دراسة حياة الشاعر الذي يضع شعره في الميزان، وأن يجتهد في أن يرى الأشياء بعينه ويدركها بشعوره؛ ليستطيع وزن ما يقول"[1].

وقبل البدء، لابد من التّذكير أن الموازنة ظاهرة أدبية قديمة قدم الأدب العربي، عُرفت منذ العصر الجاهلي، وشاعت أكثر على مستوى التّطبيق الشعري، الذي يكثر فيه الاعتماد على الجانب التحليلي، من خلال استحضار النصوص الإبداعية قصد مناقشتها؛ بالإضافة إلى أنّها تتعامل مع المادة المدروسة تَعَامُلا مباشرًا، شرحًا، وتفسيرًا، وموازنة.

وبالتالي، فإنَّ الموازنة مقارنة بين عنصرين اجتمع بينهما التشابه المطلق، أو التقارب النسبي الغالب في الخصائص العامة.

انطلاقا ممّا سبق، نُحاول في هذا الفصل أن نُوازن بين نَصي التوابع والزوابع والمنامات، لعل تشابهًا كبيرًا بينهما؛ في قضية العجائبية؛ بمختلف أشكالها، وموضوعاتها، كان على مدار النصين، أكثر الأشياء إغراءً لهذه الدراسة.

وقبل البدء، لابدّ من الإقرار أن هناك تشابهًا بين العملين، تؤكده الملامح العجائبية التي اتسم بها كلا منهما، والتي سنستعرض بعضها في الفقرات اللاحقة، أمَّا التشابه الأكبر كان على مستوى الكاتبين، فقد برز أن كلا منهما قد خرج عن المجال الإبداعي الذي عُرف به بين قرائه، واتجها إلى مجال السرد؛ فابن شُهيد عُرفَ شاعِرًا مبدعًا بأعماله الشعرية الكثيرة، والوهراني عرف بين قرائه إماما فقيها. وعليه، إنَّ التشابه بين الكاتبين وعمليهما مجال خصب لدراسة نَقدية مُوسعة تشمل جميع جوانب التّداخل، والتّماثل بينهما.

ناهيك، عن مواطن اختلاف كثيرة بين الرسالتين، سنحاول الوقوف عندها، ومحاولة إبرازها، وتحليلها.

الآن، سنحاول التطبيق في بحثنا حول هذه المواطن، لعل أهمها استنبطناه من محاولة دراسة قام بها الأستاذ عبد اللطيف المصدق حول "العالم الآخر بين المعري والوهراني"، في دراسة موازنة بينهما.

---

[1] زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د ط، 2012، ص: 23.

**أولا: عامل الإخفاق وصلته بالعالم الآخر أو النوم والحلم في الرسالتين:**

إن صورة الأديب عن ذاته مزيج من الرغبة والأمل، ما يريده ويهفو إليه، وليس ماهو عليه حقيقة. وتكشف التجارب أن ما يفهمه الأديب من أناه مجرد أوهام يخترعها ويصدقها حتى لا تقتله الحسرة واليأس.

انطلاقا من هذا الوعي بالذات، يحمل الكاتب معاناته وانكساراته بين جنبيه، مثل صخرة سيزيف مع فارق أن الصخرة التي يحملها يزداد حجمها بتقدم العمر. إذن، هما مرارة الإخفاق وإحساس الانكسار، وهذا ما سنحاول معرفته في تجربة أديبنا.

**1/ عامل الإخفاق وصلته بالعالم الآخر في التوابع والزوابع:**

المتتبع لمسيرة ابن شُهيد الحياتية، يراها ذات انتماء تمجيدي للذات، في محاولة إبراز تفوقه ونبوغه الأدبي، من خلال التعبير عن إعجابه بنفسه والإعلاء من شأنها، فعندئذٍ نقول: إنه أديب ينزع إلى النّرجسية، باعتبارها تنادي بحب الذات والإعجاب بالنفس.

وإنَّ هذا النوع من الحب؛ أي حب الذات والتباهي بها، "أصبح أحد إيديولوجيات خطابه الأدبي"[1] الذي كشف عن مهارة، وحِرفية كتابية تجاوز بها الفضاءات الكتابية القديمة، في محاولة خلقه فضاءً كتابيا جديدا يحمل صبغة "متخيلة"، تستجيب لمتطلبات محاولة الظهور بمظهر المتفوق.

وإنَّ هذه الصورة التفوقية التي دَأَبَ ابن شُهيد على رسمها باءت بالفشل بِحُكم معاناته الشديدة مع واقعه، إذَ لم يُوفق في عصره "وعاش تجربة نفسية مزدوجة ومفارقة بين الشعور بالتفوق والإحساس بالتهميش"[2].

ومن النماذج التي دَلَّت على شعوره بالتَّهميش، إحساسه بأنَّ معاصريه من الأدباء والنقاد لم يُولوُهُ حقه من التّكريم، ولم يعترفُوا بقيمته الأدبية والمعرفية، فقد تَولَّدَ عن هذا التّهميش طعنٌ في أدبه، فَكَثُر خصومه وحساده من الأدباء والوزراء، الذين لم يُحجِمُوا في النيل منه لدى الخلفاء "حتى اتهموه بِشعر قاله، فأنكروه عليه، أو شَكُّوْا فيه"[3]، فذهبوا في سعيهم واتهاماتهم حَد الإفضاء به إلى السجن.

---

[1] هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، ص:44.

[2] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص: 25.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:17.

هكذا، كانت رحلة ابن شُهيد المعاناتية مع واقعه ومجتمعه، فَرَاحتْ نفسه تبحث عن طُرُق هروب تُحرره من إكراهات الواقع، وهذا ما انعكس فِعلاً على "نص التوابع والزوابع، الذي جاء كصرخة ضد التهميش وإعلان وإثبات لتفوق ابن شُهيد ونبوغه الأدبي، مُحاولاً تحقيق واقع أمثل للذَّات".[1]

وبالتالي، يُهيء السارد حلقه انقلاب تامة عبر رسالته، والتي سيقوم فيها بعد إدخالنا في أفق السرد العجائبي، مستثمِرًا ذلك الأدب الذي يسود فيه عالمان؛ عالم الواقع وعالم المستحيل، فَيُبدي إعترافًا بسيادة قوانين الواقع والمألوف من جهة، ومن جهة أخرى، يقر بأنّ هذه القوانين قابلة للاختراق.

وكأني بابن شُهيد قد وَجَدَ ضالته في هذه الرحلة الخيالية، التي يستطيع من خلالها أن يَعرض أفكاره وآراءه الأدبية والاجتماعية.هناك إذن، ميل في شخصيته ابن شُهيد ليحقق ذاته، ويستغل أقصى إمكاناته حتى يُصبح سلوكه سلوكاً إبداعياً.

من هذا المنطلق، سيسعى ابن شُهيد كل السَّعي في إنتاج نَص يُعلق "الدلالة في مناخ مُعدَّل وفي عنصر التَّخيل كذلك"[2]، وهذا العنصر هو مَا استثمره ابن شُهيد بديلاً له عن عالم الواقع.

لذلك نقول، إنَّ ما قدمه ابن شُهيد "ليس صورة للواقع، إنَّما هو إمكان من إمكاناته"[3]؛ أي أنه خلق واقعًا ينتصر فيه لنفسه من معاصريه، ويرفع من مكانته شاعرًا وناثرًا بين أدباء عصره.

إنَّ ابن شُهيد ينجح في دخول عالم الخيال، وهو، أكثر من ذلك، يدخله من غير حساب، حيث يعبر عن حاجته الإنسانية للإبداع و"للتجلي من خلال اللغة (...) من كون اللغة استنطاقا للمسكوت عنه، وتَشجيعًا للنَّفس المكسورة كي تُصلح كسرها بالنَّص"[4]، وكذلك، ابن شُهيد يُفصح عن مُشكلٍ تَعبيري عن ذاته المكسورة، إعلانًا منه الثورة ضد الخصوم والحساد؛ وهم في الحقيقة – حسبه– كُثُرْ.

---

[1] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص: 25.

[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، ط1، 2001، ص:169.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:46.

[4] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 149.

وفيه، يأتي الخيال كفعلٍ إبداعي لتَخليص ابن شُهيد مِن مُشْكِلِ التَّهميش، والطَّعن في أخلاقه وأدبه.

والخيال يملك هذه الأهمية من إمكانية التّعبير والبّوح؛ لأنه ينطوي على غِنًى قولي لا نستطيع الإفصاح عنه في الواقع.

ولذلك، فإن الخيال، يُصبح وسيلة هامة للذات المبدعة، فيرحل بها إلى ما وراء العالم المنظور، هذا ما حَصَلَ لابن شُهيد مع عالمه الحِسّي الذي حاول تخطيه إلى ما وراءه، وعلى ذلك، فإنَّ اختياره الخيال هو اختيار لنسق ما ورائي بسطوته ومعياريته. وهذا الاختيار القصدي، يُوحي منذ البداية بأنَّ النسق المسيطر سيبدأ بفرض منطقه، وهُنا يحتاج السّارد أن يُمارس حريته وجنوحه.

بهذا المعنَى، يدخل ابن شُهيد في حالة مُوَاءمة مع الخيال في نصه التوابع والزوابع، ومكمن ذلك معيارية الخيال، ووصفيته، باعتباره "حركة حرة ومساحة مفتوحة على المطلق، ليس لها حدود، ولا تخضع لقيود أو حتى قانون، والأهم أنَّه، ليس حكم قيمة في ذاته"[1]، ومن هنا، فإنَّ اتفاقهما اتفاق/مواءمتهما مواءمة تثير كثير الدلالات المفتوحة على مغامرات في عالم خيالي مسحور، فالظَّاهِرُ أنَّنَا سَنَشْهَدْ مشاهد متنوعة من "غرائب التَّصورات وعجائب المشاهدات".[2]

وهكذا، يسمح الخيال بتحقيق مَا لمْ يُستَطَعْ تحقيقه في عالم الواقع. ويتعلق الأمر، ببساطة بأنَّ ابن شُهيد حاول مَا أَمكنه، وبشتى الوسائل "البّحث عن الأساليب التي تُحقق له الظهور على خصومه من الأدباء، وهو في معرض الفخر عليهم"[3] مُشبعًا في نفسه"غريزة الاستعلاء والفخر والمطاولة".[4]

نعم، يُؤكد هذا الإشباع، رغبة في الانتقام والإزماع في الرحلة عن عالم الإنس، مفضلا عالم الجن، البَّعيد عن الواقع، وفيه يتحرك بحرية، وعبره يتم خلق جّو التَّوازن النَّفسي، بانتزاع

---

[1] لؤي علي خليل: المقدس والخيال الروائي، مجلة جامعة مشق، دمشق، 2008، مج: 24، ع: 01 و02، ص: 14.

[2] إبراهيم موسى حَاسِر السَّهلي: تجديدات الأندلسيين في النثر العربي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1407هـ- 1987م، ص: 87.

[3] علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس ( مضامينه وأشكاله)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1990، ج: 02، ص: 562.

[4] إبراهيم موسى حاسر السهلي: تجديدات الأندلسيين في النثر العربي، ص:92.

"شهادات بتفوقه، واعترافات بامتيازه من أساطير الشعر، وجهابذة الكتاب، بل ممن يُلهم(...) هؤلاء روائعهم وبدائعهم من حرّ القول، وبديع القريض".[1]

وهكذا، تَحَكَمَ النَّسق الذي خلقه الخيال بفرضه نفسه على ابن شُهيد، وجعله يُفتَنُ به، فهو سيحلق في عالم جديد يلائم منطقه، ويُلبي كثيرا من احتياجاته الفكرة، وسط عالم/ بيئة طَغَتْ عليها العُدوانية والنُكرانية.

في تحديد العلاقة ابن شُهيد الأديب، والخيال الوسيلة الملتجأ إليها، قد ندخل في علاقة رأسية تتحدد بين الواقع والمتخيل، أو في علاقات أُفقية تتحدّد بين الحقيقة والأمنية.

إذًا، كل هذه العلاقات تُعبر عن نوع واضح في سير بنية الرسالة، وتَشَعُبٍ لِمُدركاتٍ عقلية تقاطع فيما بينها، تُبرز فيها مهارة ابن شُهيد وبراعته عند اشتغاله على توظيف هذه العلاقات في رسالته، فهو قد عَقَدَ العزم عند بحثه في الخيط الرابط بينها، فكان أن بَرزَ تضاد واضح بينها.

يبقى أن هذه المتضادات تُغنِي الرسالة، وتُعطي الدراسة حيوية مستنبطة من عالم الخيال، وتُحقق تتبُعًا ملمسًا لحيثيات الأحداث.

وهنا، سنرى أحكامًا قيمية تنتصر لطرفٍ على حساب الآخر، وهو ما سنذكره فيما بعد، عندما نصل إلى أحكام قيمية شمولية تنتصر لابن شُهيد/ مؤلفا يلعب دورا بطوليًا، لكنا لا نتردد في الانتصار لخيال يأخذه بعيدا عن واقعه، مُقدمًا له عالمًا يُمجد الحرية وسيلة للتّعبير عن الذّات، أو يجعل غريزة الاستعلاء لديه العامل الأقوى في حسم مختلف المواقف، مِمَّا يُكرس اغتراب ابن شُهيد عن مجتمعه، فيعيش برؤى غريبة عن البيئة التي ينتمي إليها، لذلك نناقش قضية عامِل الإخفاق وصلته بالعالم الآخر في نشأة التوابع والزوابع، وهي القضية التي يمكن من خلالها معالجة إشكالية الخيال والواقع، دُونَ الوقوع بِمَخاطِرِ التنميط السّردي.

نبدأ المعالجة بإضاءة تمهيدية، تبحث في جدلية العلاقة بين الواقع والخيال؛ وهي الإضاءة التي ستركز عليها القراءة التطبيقية لرسالة التوابع والزوابع، عِلمًا بأن هذه القراءة ترى من العَبث الاعتقاد بوجود تقابل ضِدِي بين الخيال والواقع، وترى أَنَّ الخيال يُحقق لابن

---

[1] إبراهيم موسى حاسر السهلي: تجديدات الأندلسيين في النثر العربي، ص: 92.

شُهيد/المؤلف الكثير من الايجابيات، لعلّ أبرزها التّعبير عن الذّات، والرّد على الخصوم والحُسَاد من خلال إثبات تفوقه بإنجاز رسالة خيالية.

الخيال واحد من الاصطلاحات التي يُمكن استخدامها بأشكال شَتَى، إلا أنها في نظر كثيرين تشمل مجرد أوهام تصنعها مُخيلة الإنسان، لا يُوجد لها دليل، ولا ترتكز إلى قاعدة، مثل السَّراب. فالخيال لا يُمكن تصديقه، فهو هاجس يُنمي مُخيلة فِكر الإنسان للأشياء والموضوعات، الأمر الذي يُذكرنا بالإيمان الذي يحمله عقل الإنسان في اعتبار الخيال شيئا لا مَعالمَ لَهُ.

في المقابل، نجد الواقع واحدا من المصطلحات، التي يُمكن استعمالها بأشكالٍ شَتَى، إلا أنها في نظر كثيرين تشمل "كلمة الحقيقة التي تجعل الجميع متفقين"[1] والحقيقة هي كل شيء يُمكن تصديقه، فهي: الرَّسم الصَّحيح للأشياء.[2] الأمر الذي يُذكرنا بجذر الواقعية اللغوية المشتق من الكلمة اللاتينية التي تُفيد شيئا، وبالتالي، فإنَّ ذلك المعنى نشأ من اللجوء إلى الحقيقة الواضحة في العَالم الخارجي.[3]

وبعد، الذي يُهمنا، هنا، أكثر، المزاوجة الحاصلة بين الواقع والخيال في تحليلنا لفكرة إخفاق ابن شُهيد في حياته وبيئته، المسعَى الذي جعله يفكر فيواقع آخر، بديل لواقعه الحيّ.

على العموم، حقق الخيال لابن شُهيد ما لم يُحققه الواقع، ففي الخيال: أعاد الاعتبار لنفسه بِجعْلهَا تحظَى "بالمكانة الأدبية التي ترى نفسها بأنها أهل لها داخل السِّياق الثقافي والتاريخي".[4]

لذا، فنحن نحاول أن نستكمل البّحث في الجدلية القائمة بين الخيال والواقع، ومن ثَم كيفية النَّظر في حلّ التّقابل الضِدي بينهما عن طريق إيجاد علاقة اتفاقية؛ أي تأويل الخيال على أنّه أُفق صريح للواقع، وأَنّ العالم الحقيقي هو أفق العوالم الخيالية.[5]

---

[1] عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية- الرومانس- الدرامه والدرامي- الحبكة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ج:03، ص: 26.

[2] المرجع نفسه، ج: 03، ص:30.( بتصرف).

[3] المرجع نفسه، ص: 78. (بتصرف).

[4] بوشعيب الساوري: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 23.

[5] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط3، 2002، ص:285.

إنَّ سبب هذا التأويل، يكمُن أساسًا، في أن العلاقة الداخلية بين الواقع والخيال تشكل بالضرورة أساس شخصية الأدب، حتى وإن كانت هذه العلاقة تحمل ظِلاَلاً أوديبية تتسم بالسيطرة ومحاولة التّحرر من هذه السيطرة؛ فالخيال يُحاكي الواقع ويقلده من خلال آليات تسعى على تحرير هذا الواقع، من ثم تجاوزه والتخلص من هيمنته.[1]

بهذا المنطق التأويلي، يُبَرَّرُ مسعانَا من أن ابن شُهيد اجتمعت كل عوامل الإخفاق عليه، لذلك لجأ لعالم الخيال كمنقذ من جهة، ومُلَب لرغباته وأمانيه من جهة ثانية.

فالإنسان الطَّموح عادة ما يبحث عن عوامل/وسائل تساعده للوصول لمراميه، وأهدافه، وابن شُهيد طموح، خائر القوى من حسدٍ وظُلم المحيطين به، ولذلك سَنُصادر، بأن التوابع والزوابع "حكاية تقاطع مع الواقع، تنقل لنا تجربة شخصية"[2] لابن شُهيد الأندلسي، صرخت ضِد تهميشها، مُعلنة تفوقها ونبوغها الأدبي، في محاولة "تحقيق واقع أمثل للذَّات".[3]

فهذه الرسالة نابعة من شعور ابن شُهيد بالتفوق، فحاول ما أمكنه، وبشتى الوسائل "البحث عن الأساليب التي تُحقق له الظهور على خصومة من الأدباء".[4]

نهاية، لا يبتعد الواقع الذي يتحرك فيه ابن شُهيد والبيئة التي نشأ فيها، لا يبتعد كثيرا عن الخيال والواقع المتخيل، بل هو بديل له، عَبرهُ يُحقق ذاته الأدبية، وَيُعيد الاعتبار لنفسه.

والواقع، أنَّ الحكاية التي اختلقها ابن شُهيد "التوابع والزوابع" جاءتْ فرصة لتكوين هويته الذاتية، حين يستخدم الخيال بطريقة يرمز فيها لنفسه المُثقَلةِ بالهموم، والمتعبة من الواقع المحيط، ومن ثم يقوم باستنساخ هذه النّفس وإعادة بنائها، فابن شُهيد يُملي اهتماماته ورغباته على الخيال، فكان الخيال قدرة مساعدة على إحداث صورٍ ومشاعرَ وِفقا لهواه.

لقد اِستعمل ابن شُهيد الخيال كنشاط ذهني، لإنتاج عَملٍ فني اِسمه "التوابع والزوابع"، مُحلقًا في عوالم لاواقعية، حيث إنه خلق لنفسه: عالمًا يتجاوز من خلاله حدود الواقع التي تُضَيقُ عليه أنفاس تفكيره، وتحشره إلى أضيق السُبُل كل ذلك من أجل الخلاص من قيود الواقع التي تُذكره بمآسيه وأعداءه، في محاولة يسعى من ورائها إلى إنصافِ نفسه.

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ص: 335.

[2] بوشعيب الساوري: النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، ص:24.

[3] المرجع نفسه، ص:25.

[4] علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله)، ج: 02، ص:562.

الخيال، إذن يُهيء فرصة لابن شُهيد للتعبير عن هويته الذاتية، حين يستخدم نصه بطريقة يرمز فيها لنفسه، ومن ثم يقو باستنساخ هذه النَّفس وإعادة بنائها، فابن شُهيد يُسقط اهتماماته ورغباته على النص، في الوقت نفسه الذي يُعزز فيه النص اهتمامات معينة لدى ابن شُهيد، فالفاعلية المتناولة آنئذٍ هي عملية جدلية تبادلية مستمرة من ابن شُهيد/المؤلف إلى النص/ التوابع والزوابع، ومن النص التوابع الزوابع إلى ابن شُهيد/ المؤلف.

دون أن ننسى، دائمًا رغبة ابن شُهيد المستمرة في امتلاك عالم غير قابل للامتلاك، فإذا كان الواقع المعيش فرضَ عليه خصومًا وحُسَادًا أقضوا مضجعه، "وكدروا صفو حياته السياسية والاجتماعية، وأقلقوا حياته الأدبية باعتراضاتهم ومناقضاهم"[1]، فإن **الخيال** يُمثل خروجًا عن هذا الواقع الأليم، وهو الخروج الذي يتطلب حرية يصعب الحصول عليها في مملكة الواقع، بينما يسهل تحقيقها في مملكة الخيال.

## 2/ عامل الإخفاق والفشل وصلته بالنَّوم والحلم في المنام:

إن فكرتي الإخفاق "والنوم أو الحلم" فكرتان مختلفتان عن بعضهما البعض، ولكنهما في الوقت ذاته فكرتان متداخلتان بعضهما مع بعض تداخلًا كبيرا. ولذا يبدو من الصعوبة بمكانٍ التّمييز بينهما تمييزًا كليًا.

إن الإخفاق في منامات الوهراني، يكشف عن لمسة عدائية يضمره االوهراني لواقع بيئته.

ونحن، إذا، نقرأ منام الوهراني، في رحلة بحثية عن الدواعي الذاتية لكتابته، فنذكر منها؛ما كان نتيجة لحاجة نفسية؛ تتمثل في محاولة من الوهراني في رد اعتبار نفسه بعد أن تَمَّ تهميشه من قبل معاصريه من الفقهاء واللغويين والعلماء والنقاد...

وَبَيَنَا أن هذه التجربة – رد الاعتبار – كانت مُؤسِسَة للمنام، إلى جانب شعور الوهراني بالتّفوق مما جعله كاتب يُتراوح في مشاعره بين شعورين متباينين؛ هما الإحساس بالتَّهميش، والشعور بالتفوق.

من هنا، نستفتح قراءتنا التحليلية لتجربة الإخفاق عند الوهراني، باعتبارها تجربة دفعته نحو تأليف مُؤَلَفِه، ذلك النَّص المنامي الخيالي، الذي وَلَجَ فيه صاحبه عالم النّوم والأحلام من أجل معالجة بعض الظواهر الخُلقية التي كانت منتشرة آنذاك من جهة، ومن جهة ثانية يرد على كل من سَخر منه، فَشَهَرَ بكبار علماء زمانه من فقهاء وأدباء وقضاة.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:37.

وهكذا، كانت معاناة الوهراني"مع عصره وواقعه، إِذْ لَمْ يُوفَقْ في أن يُصبح كاتبا من كتاب الدولة الرسميين المقربين أو شاعِرًا من شعراء البِلاَط المُقَدَّمين، ربما لتركيبته النفسية الخاصة التي جُبِلَ عيه، لينضم بذلك على زمرة الأدباء الذين قُدَّرَ لهم أن يكتبوا خارج دائرة البلاطات الرَّسمية".[1]

ومِمَّا زاد وضعه تعقيدًا اِضطراب موجة الحياة من حوله؛"فقد أخفق الوهراني في رحلته إلى المشرق التي عَوَّل عليها كثيرا أُسوة بغيره من المُرتحلين من أهل المغرب، وهو المغربي الذي ظل حريصًا في أدبه وكتاباته على جميع صفاته المغربية، كما تدل على ذلك رسائله ومقاماته ومناماته".[2]

تؤكد هذه الاقتباسات حياة مضطربة عَاشَهَا الوهراني، فالظَّاهِر أنَّه أديب ظلمه قومه، ولم يلتفت إليه الدارسون الباحثون بالدراسة.

نعم، كانت الظروف الاجتماعية والسياسية التي عَايَشَهَا كاتبنا كافية لِتَخصيب جانب الخيبة الإخفاق، فَزَاد إصراره على النَّقد والسخرية، بل التَّجريح والصراحة في أعماله الأدبية، فلم يكن يخشى انتقام وزير أو سطوة ملك.

ببساطة، لقد عاش الوهراني عصرًا مليئًا بالأحداث والمنازعات والتقلبات والتناقضات الدينية والسياسية، والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، فَعَانَى ذلك الواقع المفروض، وَلَكَمْ كانت الهُوة سحيقة بين ما هو موجود في الواقع، وما ينشده في عالم مِثالي، يتوق إليه، فهو يثق في فصاحته اللغوية، وثقافية الأدبية، وذلك ما جعله يُفكر في عوالم جديدة تُسَاعِدُهُ على الإبداع والظهور بشكل لافت ومتميز.

على العموم، فَعَل الشعور بالإخفاق فعلته، وهذا مَا دَفَعَ بالوهراني إلى أن يملأ "تلك الهوة القائمة بين الأدب والواقع بكل نقيض وعجيب وغريب، ولِتَتضَحَ كتاباته، بسبب ذلك بكثير مِن السَّخط والسخرية والاستخفاف بالناس، وعدم التعويل عليهم، إِذْ لاَ فَرقَ عنده بين القريب والبعيد، والحي والميت، والحاضر والغابِر، والجد..".[3]

---

[1] عبد اللطيف المصدق: العالم الآخر بين المعري والوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق، 2008، (kalimatabira .blogspot .com /2008 /02 /blog_3038 html) .

[2] المرجع نفسه.

[3] عبد اللطيف المصدق: العالم الآخر بين المعري والوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق، 2008، (kalimatabira .blogspot .com /2008 /02 /blog_3038 html)

وفضلاً عن ذلك، كان للحياة الخاصة التي يحياهاالوهراني القدح المعلى في تخصيب جانب الإخفاق في أدبه، فهذا الأديب الطموح لم يستفدْ من رحلته التي قصدها إلى بلاد المشرق خِلال القرن السادس الهجري، حيث يقول عن صعوبة الحياة في وطنه ومعاناته فيها: "لَمَّا تعذرتْ مآربي واضطربتْ مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي، وجعلت مُذهبات الشعر بضاعتي، ومن أخلاق الأدب رضاعتي، فَمَا مررتُ بأمِر إلا حللتُ سَاحَته، واستمطرتُ راحته، ولا بوزير إلا قرعتُ بابه، وطلبت ثوابه، ولا بقاضٍ إلا أخذت سيبه وأفرغت جيبه".[1]

ويُضِف قائلاً: "فتقلبت بي الأعصار، وتقاذفتْ بي الأمصار، حتى قَربْت من العراق، وقد سئمت من الفراق، فقصدتُ مدينة السَّلام، لأقضي حجة الإسلام، فدخلتها بعد مقاساة الضُّرِ ومكابدة العيش المرّ".[2]

كل هذا، جعله يلجأ للمشرق، باحِثًا عن الشهرة الأدبية، والقوت اليومي، وكانت الضربة الموجعة، فقد اخفق في رحلته هذه لكثرة الحساد المتربِصِين به.

مما جعله في نهاية الأمر ينقلب على المشرق، مُصَورًا إياه بالآتي "عجوز محتالة، وطفلة مختالة، وكاعب فتانة، وغادة مجانة، رباها السلطان في الحجور، بين الفسوق والفجور، حتى إذا هرمت سعودُها، وَدوى عُودها رميت بالرواعد، فأتى الله بنيانهم مِن القواعد".[3]

هكذا، ينحو الوهراني نحوًا سَاخِرًا في تقديم المشرق، في صورة قبيحة، تهكما به "في قالب فكاهي ساخر يبدو ضربا من اللَّهُو".[4]

ولعلَّ الذي جعل الرؤية على هذا النَّحو من التَّشاؤم والتَّهكم؛ هو خيبة أمله بالمجتمع، والواقع، الأمر الذي جعله ينصرف عن الجد إلى الهزل "تعبيرًا عن قصور في ذلك الجد، بينما مرارة الحياة بكل جوانبها المختلفة في وطنه (الجزائر) وخارجه كانت العامل الأكبر في هذا الجنوح إلى السخرية، فالانكسارات المتوالية، في الحياة الثقافية والفكرية، والإحباط في

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص:10.

[3] المصدر نفسه، ص:04.

[4] عمر بن قينة: فن المقامة ي الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2007، ص: 54.

الحياة الاجتماعية والشَّخصية، والخيبات في الحياة السياسية والاقتصادية، كلها عوامل غير مُنزهة، جعلت الكاتب ينخرط في هذا الضرب من القول".[1]

من هنا، كان لتفاعل هذه العوامل أثر واضح في حياة الأديب الخاصة، وفي تصعيد النَّزعة السَّوداوية في أدبه، وليس في هذه النزعة السَّوداوية ما يُزري بالوهراني؛ لأن الفَنان – كما يُقال– يُلَوِّن الأشياء بدمه، فكان الإخفاق "نوعًا من هذا التلوينوهو وليد حياته الخاصة وبيئته ولا غرابة في ذلك، فالأدب مرآة تعكس حياة الأديب وعوامل المحيط التي صَاغَتْ عمله الفني ".[2]

من هذا نلاحظ، أنَّ شخصية الوهراني مَيالَة إلى التّغيير، باحثة عن الجديد من الوسائل التّعبير، بل راح يُحاول وبذكاء شديد مبتكرًا خِطَابًا، يَشي بأنّه صادر عنه فعلاً، وهكذا نَهَجَ سبيل الحلم/المنام إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي، ليطرح في هذا العالم رُؤاهُ وأحلامه التي لم تتحقق في الدنيا.

وهكذا، يكون الوهراني قد اختار الحُلم وسيلة مُعبرة، ذلك أن– الحلم– حالة تعويضية عن الأماني المفقودة، أو بديلاً عن الواقع، ممَّا يمنح الفرصة لساردنا من إشباع "رغبات أساسية مُتخيلة (...) ولهذا فالرغبة الحبيسة تستقر في مملكة اللاَّوعي من عقل الإنسان عُمُوما، ولكنها تَعد لنفسها متنفسًا وتُشبعُ نفسها خياليا من خلال صنع مُحَرفَة".[3]

لقد أراد لوهراني بلجوئه عالم الحلم عرض الأعاجيب، كان يرى أنّ العجيب آلية من آليات السخرية، لقد كانت سخرية دَافِعة لصنع رحلة خيالية يُصور فيها الوهراني الزمن وأهله، مِن خلال تقنية التصوير الكاريكاتوري الفاضح للعورات النفسية والجسمية والعقلية لكثير من شخوصه.

يظهر من خلالما سبق، "أنَّ الوهراني تَوَصَلَ إلى قناعةٍ خاصة، تكمن في أنَّ سلطان السخرية أفضل من سلطات الجدّ، وأنَّ النقد والتجريح سلاح من تنكرتْ له السُنُون، وأقفرتْ في وجهه الأوطان".[4]

---

[1] عمر بن قينة: فن المقامة ي الأدب العربي الجزائري، ص: 54– 55.

[2] عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1986، ص:

[3] الرولي ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص: 333.

[4] مدونة الأستاذ: عبد القادر بوعرفة: فلسفة النقد والسخرية في كتابات أبي محرز الوهراني ، 2012، (bouarfah.blogspot.com/2012/12/blog-post-6375.html)

وعلى العموم، فقد كان الإخفاق، أحد الدَّوافع الهامة التي هيأتْ للوهراني التّفكير في كتابة تجريبية مُغايرة، تُوظف الحكائي، العجائبي، الرمزي، بوعي قصدي، والغاية إنتاج معنَى بلا معقول الواقع.

من هذا المنطلق، لَجأ الوهراني لكتابة سردية جديدة ناقمة على الواقع، ساخرة بمرارة وجُرأة مدهشة من النّاس والزّمان، والظواهرَ – الكثيرة – الفاسدة، وهكذا، فقد أكثر الوهراني مِن"ذَمِّ الدنيا أهلا، فلم يترك رذيلة ولا نقيصة رآها في أهل عصره إلا وأعلنها مُصَرِحًا تارة، مُلمِحًا تارة أخرى".[1]

إنها سخرية نابعة من حساسية الوهراني النَّاقدة، فهو ذَا عينٍ بصيرة نفاذة، تُحس نقائص المجتمع، يجب أن يمتلك قوة الأعصاب، حاملًا "في طياته روح اللامبالاة، أو المجون، كذلك لابُدَّ أن يكون له من أن يكون عل قدر كبير مِن الذكاء وقوة المُخَيِلَة أو الخيال الهازل الذي يُمكنه مِن اقتناص أو ابتداع الصور النادرة التي يستطيع بها إغاظة خصمه من جهة، وإضحاك نفسه والناس من جهة أخرى".[2]

وبذلك، يُمكن القول: إن حُضُور الإخفاق في منام الوهراني، قد أَسْهَمَ في خلق معالم حلمية رَسمتْ حدودها الأجواء النفسية القلقة، دُون الحاجة إلى استخدام حدود بينه والقارئ، فكان سرده تقريريًا، مُفصلاً لحكايات تشذ عن حدود العقل، لكنها مُعبرة عن قضايا(اجتماعية – سياسية – دينية – ثقافية..) أراد الوهراني مُعالجتها عن طريق السخرية المُجَسَّدَة عبر المنام، لكون ذلك اللامعقول لن يتحقق إلا بكسرِ حدود العالم الواقعي.

وهنا يغدو، المنام مُؤسسة لعالم آخر، يتجاوز فيه الأشياء المألوفة، للبّحث عن كون آخر بواسطة اللغة "ولا يعني ذلك أنها غير واقعية، بل يعني أنها تُعدم واقعا من مستوى آخر، لا يرتبط بالواقع المرئي، بل تتطابق معه بشكل ما، وهذا الواقع الذي تكشف عنه أكثر واقعية مِن الواقع المرئي المباشر".[3]

---

[1] عبد اللطيف المصدق: العالم الآخر بين المعري والوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق، 2008، (kalimatabira .blogspot .com /2008 /02 /blog_3038 html)

[2] نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية، مصر، ط1، 1978، ص:13.

[3] ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ص: 226.

ختاما، إن تمظهر الإخفاق في الرسالتين، يبدو نتيجة طبيعية لجملة من التّطورات التي وَجَدَ الكاتبان نفسيهما راضخين تحت تأثيرها.

ولذلك لَجَآ لعالم غير العالم المرئي، في عالم آخر "يُوفر لهم إمكانية خلق العالم الممكن، وتجاوز الواقعي".[1]

إنَّ عبور الكاتبين إلى القص الخيالي خرق أدبي، يحمل القارئ إلى أُفق لم تُتَوَقَعْ. وهذا الخرق الذي أنشآه الكاتبان مِن وحي تصورهما للواقع، والمحيطين بهم، يتطلب آلية مُعَبِرَة مُسَاعدة على تحقيق حضور مُدهش للوقائع التي تبدو معارضة لها واقعيا، ولكنها وعلى الرغم من ذلك "تعزز اتصالاً خاصًا بها يتوحد في بنية الواقع، ويؤكد على أن علاقتهما بالواقع، ليست علاقة سطحية، وإنما هي علاقة بمشكلاته وقضاياه الأكثر عمقا، ومن شأن ذلك أن يحقق جملة من المقاصد والغايات، التي تجعل القصة، طريقة تُسهِمُ فيالتقاط المظاهر الطارئة والشَّاذة في حركة الواقع بشكلٍ عام".[2]

وعلى هذا الأساس، سَعَى الكاتبان إلى استحداث كتابة جديدة "بعيدة عن الأدب الرّسمي، المتمثل في الرسائل الديوانية والقصائد المدحية، وربما ليصبح هذا النوع الجديد من الكتابة ذلك البديل أو المعادل الموضوعي لذلك الأدب المتداول، في حالة التَّنافر وانعدام التّوافق بين جاذبية الذات والموضوعات الخارجية التي قد تحتاج إلى مقاومة أومنافرة خاصة يبدو أنها لم تتوفر لهما".[3]

وبعد، يبقى عامل الإخفاق الدافع الأول والأخير لدى الكاتبين، في محاولة منهما تحقيق التّوازن الداخلي لنفسيتهما المتوترة، وإعادة التلاؤم مع الواقع، الذي لم يعد يتطابق مع الذّات، ولذلك وَجَبَ عليهما أن يقوما بحماية نفسيهما، وخلق بيئة كتابية جديدة، تستجيب لآمالهما الكبيرة.

---

[1] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي ( في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2000، ص: 216.

[2] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
.(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis)

[3] عبد اللطيف المصدق: العالم الآخر بين المعري والوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق، 2008،
(kalimatabira .blogspot .com /2008 /02 /blog_3038 html)

**ثانيا: المقامة: الفن والواقع:**

**عتبـة:**

تختزن الذهنية العربية في ذاكرتها، كثيرا من القصص والأحاديث والخرافات والأساطير و...، التي تصور بها عاداتها وطبائعها "ففي أي بقعة عربية كان الناس يسمرون تحت ضوء القمر في ليالي الصيف، أو حول المواقد في الشتاء، ولو استمعنا إليهم لوجدنا لهم على سذاجتهم قصصا طريفة تدل على لباقة وذكاء".[1]

ومن أشهر أنواع الأقاصيص التي حققت نَجَاحًا باهرًا قُبيل عصر كاتبينا، بقليل؛ إنها المقامات، التي "وضع تقاليدها بديع الزمان الهمداني[2]، ونسج على منوالها الحريري: وهي تلك القطعة من النثر الفني على صورة حكاية قصيرة›،[3] تقوم على اللغة المسجوعة المصنوعة المُوَشَاة بغريب اللفظ، وتُوضع على لسان رجل خيالي، أو على لسان منشئها فتَطْرُقُ موضوعات متعددة اجتماعية، أو أدبية، أو سياسية أو وصف رحلة، متخذة من آي الذكر الحكيم، أو الحديث النبوي الشريف، والحِكم والأمثال والأشعار، مَناهِلَ يَعبُمنها المقامي لِيُغنِيْ نَصّه، ويزيد من بلاغته ويقوي حجته، ويمزج فيه النثر بالشعر(...) وتنتهي المقامات عادة بِحكمة، أو موعظة، أو نكتة"[4]. ومن خلال التوابع والزوابع والمنامات استطعنا الوقوف على حقيقة قد نؤكدها مِن خلال إصرار صاحبيهِمَا على الحط من شأن خصومهما، نظير احتقارهم لهما، ونفي صفة الإبداع عنهما في عالم الأدب. فَمَضينا نقول: إنها الأقدر على تصوير الحالة البائسة التي يمرُّ بها الأديب، والتّهميش الذي يُعاني منه.

وقد كانت مقامات بديع الزمان الهمذاني، ثم مقامات الحريري فيما بعد من أرقى أشكال المقامة التي عُرِفت في تاريخ الأدب العربي.

---

[1] بديعة خليل الهاشمي: المقامة العربية هل لها آثار عل الآداب الموازية؟!مجلة الرافد، مجلة إلكترونية ثقافية تفاعلية، الإمارات العربية المتحدة، 2012.(www. Arrafid.ae/arrafid/p102012.htm).

[2] يقال إن بديع الزمان هو مخترع فن المقامة، أو اقتبسها من أحاديث ابن دريد الأربعين كما أوردها الحصري في كتابه زهر الآداب، أو إنه استلهمه من واقع اجتماعي عرفه في بعض ظروف حياته، نتيجة ظهور ظاهرتي التّكدي التّسول.

[3] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت، ص:477.

[4] قصي عدنان سعيد الحسيني: فن المقامات بالأندلس( نشأته وتطوره سماته)، دار الفكر، الأردن، ط1، 1419هـ- 1999 م، ص: 137- 138.

يُلحظ على ضوء ما تقدم، تَضَمُنَ المقامة أحاديث قصصية مِن شطحات الخيال، أو خروجًا عن المألوف، فالقصد فيها إثارة ولفت الانتباه، بل الرغبة في إظهار القدرة الفائقة على الإتيان بكل مُدهش.

نحن – إذا – أمام كتابة نثرية تُلغِي الحواجز الشَّفيفة التي تفصل بين الحقيقة والوهم، فقد فتحت المجال واسعًا للاوعي ليقدم إمكانية الحياة في عالم جديد، لا يخلو مِن الغرابة والشذوذ، بعد أن أخفق الواقع في ذلك.

وَلعلّ أهم فِكرة جاءت بها المقامة، هي فِكرة انتظام الأحداث "حول بطل خيالي ويرويها راوية خيالي أيضا".[1]

وهنا نفهم؛ أن شخصيتي البطل والرّاوية في المقامة؛ هما شخصيتان مختلفان في مُخيلة المؤلف، ولا وُجُود لهما على الحقيقة، وإنَّما تم وضعها في المقامات لإعطائهما صبغة الأحاديث المسندة، ولتقوية الحبكة، وجعلها منطلقة في أسلوب قصصي.

وعلى أية حال، فإن بديع الزمان الهمذاني لم يكن يعني من بطله ومغامراته سوى عرض صور من الأساليب البليغة، فَلِحضُور اللغة وأسلوب الكلام حضور هام، تماما كمَا عند الحريري.

والذي يُهمنا من هذا الكلام كله، أن كاتبينا ابن شُهيد والوهراني ركزا على أهم بنية في المقامة، وهي الراوية المنتج من صنع خيال الكاتب، يصوره وكأنه قد عاش أحداثها، وبالتالي، هي شخصية متخيلة افتراضية يكون لها حق معرفة كل شيء، باعتبارها متخفية وراء شخصيتهما "الكاتبة".

والحق يقال، إن كاتبينا يختلفان عن أصحاب المقامات في أسلوب اِستدراجهما أبطالهما على مسرح حكاياتهما، فقد استغل ابن شُهيد والوهراني مَدَاخِلَ رسالتيهما بما يناسب مشوار الأحداث في عمليهما.

---

[1] إبراهيم صحراوي السرد العربي القديم (الأنواع الوظائف والبنيات)، ص: 85.

فابن شُهيد مَهَدَ لرسالته بمدخل توجّه بالخطاب فيه الى شخص كَنّاه بِ "أبي بكر"[1] الذي تَسَاءَلَ عن سرّ نبوغ ابن شُهيد، وبأنَّهُ كان قليل الإطلاع ذَا مَوهبة فِطرية، وعزا أبو بكر نبوغ صاحبه وُعُلُوَّ موهبته إلى قوى خارجية،[2] فتصور"أَنَّ به شيطانًا يهديه وشيصبانا[3] يأتيه"[4]، وأقسم أَنَّ له" "تابعة تنجده، وزابعة تؤيده"[5]؛ لأن "ما يأتي به من أدب يرتفع ويمتنع على قدرة البشر، ثم يحكي لـ" أبي بكر": كيف تمَّ هذا الإلهام؟ وذلك انّه كان يرثي حبيبًا له مات، فارتَجَّ عليه القول أثناء الرثاء، وعجز عن إتمام ما هو بِسبيله مِن شِعر، وإذا بجني اسمه زهير بن نُمير[6] يتصور له على هيئة فارس، ويُلقنه تتمة الشِعر حُبًا في اِصطفائه ورغبة في مصاحبته، كَما صَاحَبَ التّوابع الشعراء والكتاب"[7]، ثم قرأ هذا الجني له أبياتًا يستحضره بإنشادها متى أراد حضوره – كنا قد ذكرنا هذه الأبيات غير مرة في البحث –

أَمَّا الوهراني، فقد اِستغل مناسبة وُرُود خطاب عليه، من الشَّيخ العليمي، لينزل في نفسه منزل الخَيبة والحزن، ظَنًا منه أنه سيقر أخبار بلده، وهو غريب عن هذه الديار، فَوَجَدَ كتاب مولاه "صفرًا من الأنباء، خَالِيًا من غرائب وأخبار البلد، عَارِيًّا من طرائف أحوال

[1] وقد فسر ابن بسام أبا بكر هنا بأنه: أبو بكر بن حزم. وتبعه في ذلك كثير ممن كتبوا عن ابن شُهيد. والمعروف أن أبا بكر بن حزم قد مات صغيرا، وقبل أن يؤلف ابن شُهيد رسالته بزمن طويل؛ فقد مات في الطاعون الذي اِجتاح قرطبة 401هـ، كما ذكر أخوه "أبو محمد بن حزم" في كتابه "طوق الحمامة"، على أن صلة "ابن شُهيد" ببني حزم، كانت بينه وبين أبي محمد وأبي مغيرة، ولم تعرف له صلة بأبي بكر هذا. فأغلب الظن أن الأمر التبس على ابن بسام حين رأى الرسالة موجهة لأبي بكر، وحين علم أن ابن شُهيد كانت له صلة ببني حزم، وحين علم أيضا أن من بني حزم من كان اسمه أبا بكر. والذي يُمكن ترجيحه أن أبا بكر الذي وجه إليه ابن شُهيد رسالته هو أبو بكر الكاتب المعروف بـ"أشكمباط"، وذلك لان هذا الكاتب بعينه قد نقد أبا عامر، وعابه بأنه يستبيح كنوز غيره. ينظر: احمد هيكل: الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة)، دار المعارف، القاهرة، ط14، 2004، ص:380–381.

[2] ينظر: فوزي عيسى: الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 2002، ص: 09.

[3] شيصبانا: قبيلة من الجن وهو اسم شيطان. الإمام مجد الدين محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشافعي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1420هـ–1999 م، ج:01، ص: 116. (مادة الشَّصب).

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:88.

[5] المصدر نفسه، ص:88.

[6] اِسمه زُهير بن نمير، وهو من أشجع الجن؛ أي أنه ينتسب إلى قبيلة أشجع التي ينتسب إليها ابن شُهيد، وكأنه يرى أَنَّ كل قبيلة إنسية لها مَا يُمَاثِلُهَا عند الجن. المصدر نفسه، ص: 10.

[7] عبد الأمير مهدي الطائي: المقامات أصالة وفنا وتراثا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001 م، ص:88.

الإخوان، قد اِستفتحه بطلب الثأر من مُزاح الخادم معه في كتابه الكريم المُقَدَم إليه من ثلاث سنين في مُخَاطَبَتِهِ بمُجرد الاسم وَحَذفِ جميع الألقاب، وبطلبه لثأره في أوّل الكتّاب".[1]

وقد جَعَلَ الكاتب "الوهراني" الرَّاوية شخصية خيالية رَمَزَ بهَا إلى نفسه، وهذا يَدُّل عَلَى أَنَّه "كان راوية مقاماته (...) فهو رجل أَسفار وترحال، ينتقل بين بغداد وصقلية، ويتصل بأعيان النَّاس وأفراد الرجال وساداتهم".[2]

وعليه، يُقال أخيرا: إنَّ المَنام تَلخيصٌ لِلأَحداثِ والشَخصيات التي اِختارها الوهراني بعد تلقيه الكتاب.

هكذا، اِستغل ابن شُهيد والوهراني مُناسبة ورود خواطر تخييلية عليهما، فكان جوابهما على هذه الخواطر أن بَدَأَ رحلة خيالية وعجائبية، جَرتْ أحداثها في عالم اللاوعي في عالم آخر يمتزج فيه الواقع بالخيال والمعقول باللاَّمعقول، حيث تتلاشى الأزمنة، وتتشَظَى الأمكنة.

## 1/تأثير المقامة في رسالة التّوابع والزوابع:

نال بديع الزمان الهمداني مكانة راقية في نفوس الأندلسيين "تجلَّتْ عبر صور متعددة، من إشارة سبقه، إلى الفخر عليه ومطاولته، على أنَّ هذه المكانة لم تُثمرْ جيلاً ينسجُ على منوال ما أَبْدَعَ من مقامات فظل أثره في هذا المجال ضَيقًا لا يتجاوز بعض سمات هذا الفن، وأضحى بديع الزمان لديهم- كاتب رسائل وصانع أشعار- ميدانا للمُعَارضةِ".[3]

نعم، أُعجبَ ابن شُهيد بمقامات[4] بديع الزمان إعجابًا حدا بِهِ إل معارضة في بعضٍ منها، فكان تَأَثُره الأول "بالمقامة الإبليسية التي أوحتْ له بكتابة التَّوابع والزَّوابع".[5]

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص: 21- 22.

[2] عبد الأمير مهدي الطائي: المقامات أصالة وفنا وتراثا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001 م، ص:88.

[3] أيمن محمد ميدان: الحوار الأدبي بين المشرق والمغرب(المتنبي والمعري نموذجين)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2004، ص:169.

[4] يرى احد الباحثين أنَّ ابن شُهيد لم يُعارض مقامات بديع الزمان بالتوابع والزوابع؛ لأن الفوارق بين الاثنين كثيرة في رأيه، فالمقامات تقوم على الكدية، ولا كدية في التوابع والزّوابع، وحضور الجن والعالم الغريب العجيب لم يردْ إلا في المقامة الإبليسية للهمداني، والتوابع كلها خيال وعالم للجن مخصوص(...) ولكن هذا لا ينفي أن يكون ابن شُهيد متأثر إلى حد كبير بأساليب النثر لدى الهمداني. سليم زيدان: في التعامل مع التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي وتعدد روافدها، مجلة دراسات أندلسية، تونس، 1418ه – 1997م، ع:18، ص:09.

[5] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:264.

بناءً على هذا، فقد ظَهَرَ في وُضُوح "روح بديع الزَّمان الهمداني في أَجزاء عديدة من الرسالة، بالرغم من عدم تقديرات ابن شُهيد لأستاذه في رسالته"[1] ففكرتها مقتَبَسة ولاَشَك "من المقامة الإبليسية[2] لبديع الزمان، فَرُغم قصرها، ففيها أصول فكرة التوابع والزوابع من حيث إنَّ بطل المقامة قد فقد إبله فخرج في طلبها، فرمته المقادير في وَادٍ أخضر فيه أشجار باسقة، وأثمار يانعة، وأزهار منورة، وهناك التقى بشيخ جالس، وبعد أن آنس إليه سأله عَمَّا إذا كان يروي شيئًا من أَشعَار العرب، فانشده شعرًا لـ"امرئ القيس" و"عُبَيد"[3]، ولبيد"[4]، وطرفه، فلم يطرب الشيخ لذلك، وبدأ هو ينشد شعرا، فانشده قصيدة:

بَانَ الخليط ولو طوّعت مَا بَانَا * وقطعوا من حبال الوصل أقرانا"[5].

ويكتشف بطل مقامات بديع الزمان الهمداني أن "القصيدة لجرير، فيقول للشيخ إنَّ هذه القصيدة لجرير قد حَفِظَهَا الصِّبيان وعرفها النسوان فيتهرب الشَّيخ ويقول له: دعني من هذا، وإن كنت تُنشد شِعرًا لأبي نواس فأنشدنيه، فَينشده عيسى بن هشام[6] القصيدة السينية لـ أبي نواس (...) وهي قصيدة ماجنة، فطرب الشَّيخ وشهق وزعق، فقال له: عيسى: قَبَّحك الله من شيخ لا أدري أَبِانتحالِكَ شعر جرير أنت أسخف أم بطربك من شعر أبي نواس، وهو فُوَيْسِقْ عيار، فيرد عليه الشيخ ردا طويلا في كلام مسجوع شبيه بتلك الأوصاف الكثيرة التي جرت على قلم أبي عامر، ويكتشف عيسى أنّ الشّيخ لم يكنْ إلا شيطان جرير، وهو الذي أوحى إليه القصيدة النُونِية التي مرَّ ذكرها في أول المقامة، وَيَغيبُ الشَّيطان ويَخْتَفِيْ".[7]

وهكذا، يتبين لنا أن ابن شُهيد أخذ المقامة الإبليسية لـ "بديع الزمان الهمداني" ونمّاها، وتوسع في خيالاتها وأضاف إليها ما جعلها تخدم عرضه الخاص في كتابة قصتة الطويلة.[8]

---

[1] علي محمد سلامة: الأدب العربي في الأندلس(تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه)، ص:508.

[2] للاطلاع والتوسع، ينظر: أبو الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: علي بوملحم)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1421هـ-2000م، ص: 148-149-150-151-152.

[3] عبيد: هو عبيد بن الأبرص الأسدي، احد شعراء الجاهلية.

[4] هو لبيد بن ربيعة العامري، شاعر مجيد حكيم، دافع عن قومه عند ملك الحيرة، عمّر طويلا فناهز 157هـ.

[5] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 680.

[6] عيسى بن هشام: هو راوية مقامات بديع الزمان، شخصية اخترعها الهمذاني، ونسب إليه مقاماته، ويرد ذكره في جميع المقامات. أبو الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص:17.

[7] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 681.

[8] المرجع نفسه، ص:681.

ولا غرابة في أنّ ابن شُهيد قد "استقى تلك القصّة ممّا سمحت به قدرته، وإطلاعه على المورُوث مع أنّ ذلك لا يمنع من اتصافه بدقة الملاحظة، والتّمكن العالي في إيجاد الجديد من الفّن"[1]، فأمدته هذه الرَّوَافد بمادة كافية لبناء رسالةٍ خيالية غنية بالمعلم والرموز.

ولم يقف تأثرا ابن شُهيد عند هذه المقامة بل تعداها إلى مقامات أخرى لـ"بديع الزمان"؛ مثل المقامتين البِشرية، والحمدانية، وفيها "وَصفٌ جميل للفرس يقابله وصف للإوزة في التوابع والزوابع"[2].

ففحوى المقامة الحمدانية أن أمير حلب ودمشق سيف الدولة الحمداني قد عُرض عليه في مجلسه فرس جميل، فطلب من الحاضرين وصفه، فأجهد كل واحد منهم نفسه في وصفه فلم يستطيعوا، فقال له أحد خدمه: أنه رأى في الأمس رجلا متمكنا من الفصاحة مسيطرا عليها، فأرسل الأمير في طلبه، فلما حضر طلب أن يعرض عليه فصاحته وبيانه في وصف فرس[3]، فقال: "هو طويل الأذنين، قليل الاثنين، واسع المراث، لين الثلاث، غليظ الأكرع، غامض الأربع، شديد النّفس..."[4].

والوصف ذاته نجده في المقامة البِشرية التي أراد بها صاحبها خطبة ابنة عمه، فما كان من شرط وضعه أبوها أن يقوم برحلة إلى قبيلة عربية بعيدة يأتي بمهر ابنته، وراح بِشر صاحب المقامة يصور ويصف بعض الحيوانات التي رآها.[5]

فما كان من ابن شُهيد أن قابل كلتا المقامتين بوصفه الإوزة الأديبة، فيقول: "وكانت في البركة بقربنا إوزة بيضاء شهلاء، في مثل جثمان النعامة، كأنما ذُرّ عليها الكافور أو لبست غلالة من دمقس الحرير، لم أر أخف من رأسها حركة، ولا أحسن للماء في ظهرها صبا، تثني سالفتها، وتكسر حدقتها، وتلولب قمحدوتها، فترى الحسن مستعارا منها، والشكل مأخوذا عنها"[6].

---

[1] أحمد آدم الثويني: فن الأسلوب (دراسة تطبيقية عبر العصور الأدبية)، دار صفاء، عمان، ط1، 1427هـ- 2006 م، ص:688.

[2] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 681.

[3] للاطلاع على هذا الوصف ، ينظر: أبو الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص:124- 125.

[4] المصدر نفسه، ص:125.

[5] المصدر نفسه، ص: من 206 إلى 211.

[6] ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص 149- 150.

وثاني تأثر لابن شُهيد كان بـ"المقامة الجاحظية" التي أبدع فيها بديع الزمان الهمذاني من خلال وصفه لبلاغة الجاحظ وابن المقفع، فما كان من ابن شُهيد إلا أن احتذى حذوه واصفا بلاغة الجاحظ، وعبد الحميد الكاتب. فبديع الزمان ومن خلال المقامة الجاحظية أبدى براعة في وصف الجاحظ الذي رآه ناثرا لا يضاهى، فقال: "إن الجاحظ في أحد شقي البلاغة يقطف، وفي الآخر يقف[1]، والبليغ من لم يقصر نظمه عن نثره، ولم يزر كلامه بشعره (...) فهو بعيد الإشارات، قليل الاستعارات"[2].

كما يتضح تأثره به "موضوعا وفكرة وأسلوبا في وصف الحلوى، ووصف الماء، إذ وصفهما بديع الزمان في مقامتيه "المضيرية" و "البغدادية"، فأفاد منه ابن شُهيد في وصف ذلك"[3].

وبعض نصوص ابن شُهيد تبدو في "الوصف ناظرة إلى بعض نصوص الهمذاني؛ فللهمذاني رسالة في التماس الحطب، وفيها إشارة[4] إلى البرد، ولابن شُهيد رسالة في وصف البرد والنار والحطب".[6]

وفي رسالة التوابع والزوابع كان الهمذاني والجاحظ وعبد الحميد الكاتب من بين الخطباء الذين التقى بهم مجتمعين في مرج دهمان، ولعله في هذا يريد أن يقيم لنفسه مناظرة خيالية على نحو ما وقع للهمذاني مع الخوارزمي، ولكن مع أشهر الأدباء مشرقا ومغربا لا مع أديب واحد كما تحقق لبديع الزمان. لذلك تشترك هذه المناظرة الخيالية مع مناظرة الهمذاني للخوارزمي في عناصر عدة، لعل أهمها فكرة المناظرة التي عقدها ابن شُهيد مع شيطان الإفليلي انف الناقة مرة، وهو يناظر زبدة الحقب تابع الهمذاني مرة أخرى، فخرج في النهاية منتصرا على خصمه مثلما خرج الهمذاني منتصرا على الخوارزمي"[7].

---

[1] يعني أن الجاحظ لم يجمع نوعي البلاغة أي الشعر والنثر. أنه ناثر وليس شاعر.

[2] أبو الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص:68.

[3] علي محمد سلامة: الأدب العربي في الأندلس( تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه)، ص:509.

[4] للاطلاع على هذه الرسالة ، ينظر: أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1، 1460هـ- 2000 م، ص:303- 304.

[5] هذه الرسائل موجودة في ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:189- 190.

[6] سليم زيدان: في التعامل مع التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي وتعدد روافدها، ص:18- 19.

[7] المرجع نفسه،ص:19- 20.

لقد أتحفنا ابن شُهيد بمقامات فريدة اختلط فيها الجدّ بالهزل، والخيال بالواقع. مما جعل خطابه محملا بسيرورة قائمة على استثمار لعبة الخيال الذي يستحوذ على فضاء واسع من الأحلام المرتبطة بالواقع.

## 2/ تأثير المقامة في المنام:

يعتبر الهمذاني من حيث الريادة الإبداعية رائد فن المقامات، فعلى يديه اكتمل النوع وأصبح مثالا يحتذى به، "ثم لم تعد المقامات، وقد استقامت نوعا سرديا تقترن بالحديث"،[1] إنّما أصبحت تحيل على أشكال قصصية، وسردية جديدة، منها فن المنامات "الذي يعد لونا أدبيا له طابعه المستقل المتميز من الألوان النثرية الأخرى؛ لأنّ الوهراني نهج في مناماته أسلوبا جديدا في المعالجة الأدبية والسرد، واتخذ من المنام عنصرا مهما في الحدث السردي"[2].

وقد اقترنت المنامات لدى الوهراني "بالمقامة والرسالة، بوصف المنام رسالة/ حكاية سردية غايتها إيصال فكرة معينة، بطريقة بناء الرؤيا، وبرع الوهراني في هذا الاستخدام، وكان أحد مثقفي عصره الذي جمع بين المقامة والمنامة والرسالة".[3]

وهذا يعني؛ أن الوهراني أديب مبدع في كل الأنواع الأدبية، التي تميز في موضوعاتها وبنائها الفني، كاشفا الكثير من مظاهر النقد الاجتماعي والسياسي والأدبي، التي تفشت في واقعه، بطابع ساخر يعتبر عن خفة روحه وبراعته في الهزل والتهكم.

ناهيك عن "روح الكدية، التي تجاوزت مقاماته، إلى رسائله ومناماته، التي تتضمن أشكالا من صيغ (المقامة) التي سيبدأ الشكل فيها يتطور: أبطالا، ومقاصد"[4].

وهكذا، استغل الوهراني كل إمكاناته الفكرية والأدبية، ليقدم لنا عملا أدبيا ضخما اسمه: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله.

لقد حفل هذا المجموع بتحف أدبية من النثر الرفيع، تزاوج فيها الواقع بالخيال.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص: 224.

[2] علاء الدين محمد رشيد: المنامات لون نثري في الادب العربي (دراسة في المنام الكبير للوهراني ت 575هـ)، مجلة جامعة تكريت للعلوم، العراق، تموز 2012، مج:19، ع:07، ص:325.

[3] قيس كاظم الجنابي، سرد المنامات عند الوهراني(1−2)، جريدة الاتحاد، يومية سياسية، 2005، العراق: (www.alitthad.com/paper.php? Name=news&file=article&sid=129736)

[4] عمر بن قينة: فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، ص:21.

والبداية، ستكون مع ظلال المقامة التي لا تكاد تبرح مجموعة الوهراني، فهي ترد في نحو "أربع مقامات[1](...) تعبر عن ميلاد هذا النوع الأدبي في الأدب الجزائري لأول مرة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، لقد كان للوهراني فضل التأسيس لهذا النوع في الأدب الجزائري"[2].

يستطيع القارئ أن يرى في وضوح إذا رجع إلى هذه المقامات قراءة وتفحصا: أن الفكرة السائدة في مقامات الوهراني؛ الإلحاح على الجوانب الفكرية في قالب فكاهي ساخر يبدو ضربا من اللهو، الأمر الذي جعل أحدهم يحكم عليه بالانصراف عن (الجد) إلى (الهزل) تعبيرا عن قصور في ذلك الجد"[3].

ويعلل الأستاذ عمر بن قينة أسباب هذه المرارة الحياتية التي يمرّ بها الوهراني، "بينما مرارة الحياة بكل جوانبها المختلفة في وطنه (الجزائر)، وخارجه كانت العامل الأكبر في هذا الجنوح إلى السخرية، فالانكسارات المتوالية، في الحياة الثقافية والفكرية، والإحباط في الحياة الاجتماعية والشخصية، والخيبات في الحياة السياسية والاقتصادية، كلها عوامل غير منزهة، جعلت الكاتب ينخرط في هذا الضرب من القول الذي اقتحم به ميدانا"[4]، لا يتسنى لمن يطالعه أن ينتابه شعور بالضجر أو يخامره إحساس الإعراض عنها؛ لأنها تحتوي جوانب الأفكار والأسرار، ويصطرع بين دفتيها أن مقامات الوهراني ذلك العمل الذي امتزج فيه الخيال بالواقع.

إن الحقيقة التي يجب بسطها في هذا المقام، أن مقامات الوهراني، ذلك العمل الذي امتزج فيه الخيال بالواقع، أو التقط فيه الخيال مفردات من الواقع، والذي شكل تشكيلا خاصا وفق الغاية التي رسمها صاحبه له، قد دفع الباحثين إلى استكشاف فوارق مائزة بين مقامات صاحبنا والمقامات التقليدية المعروفة، فمثلا "شخصيات المقامة لدى (الهمذاني) و(الحريري) كانت مستقرة، وخيالية في الرؤية العامة؛ بينما هي متغيرة لدى (الوهراني)؛ بعضها خيالي، فخضع في ذلك إلى الحاجة التي يمليها الموقف، والرؤية لا الشكل المعروف المتداول"[5].

---

[1] هي المقامات: البغدادية، الصقلية، الدمشقية، المسجدية.

[2] المرجع نفسه، ص:34.

[3] عمر بن قينة: فن المقامة ي الأدب العربي الجزائري، ص: 54.

[4] المرجع نفسه، ص: 54-55.

[5] المرجع نفسه، ص: 55.

كذلك، يرى أن أسلوب الوهراني في مقاماته الذي استعصم فيها بأبراج الخيال، في سجاجة لفظها، وسموّ عباراتها، هو صدقا جزء من "الأسلوب العربي الذي غدا مرغوبا فيه، بكل ما فيه من زركشة وإشراق، وموسيقى عذبة، انطلقت من نموذجها القرآني، كنموذج معجز ببيانه وصوره؛ فضمّن الكاتب (مقاماته) آيات من القرآن الكريم، كما طعمها بنماذج من (حكم) و(أمثال)، وأبيات ومقطوعات شعرية"[1].

وهنا يحسن بنا التوقف والاستنتاج: أن كاتبنا "الوهراني" قد جمع بين المقامة كفن وضوابطه، وبين أدب الرسالة والمنامة، فشق طريقه بوضوح بعيدا عن التعقيدات التي سار عليها مبدعو فن المقامات.[2]

وبعد، لقد عرف الوهراني فن المقامة، وأبدع فيه، فأظهر الاقتدار على مذاهب الكلام، وموارده ومقاصده، في عظة بليغة، أو نكتة أدبية طريفة، أو نادرة لطيفة.

كذلك، وإنّ ما قمنا به من تقديم لهذا الفن عند الوهراني، ما هو إلا محاولة لتلمس البعد التوظيفي لديه، ولنتابع الآن كيف أسقط الوهراني تقنية اشتغال المقامة على مناماته؟ بالأحرى: ما هو المضاف أو الجديد الذي أتى به الوهراني في محاولته الربط بين المقامة والمنامة؟؟

إن الوهراني لم يكن يكتب من فراغ، فقد كان على صلة وخبرة بما كتب في مجال المقامة، وكان لا يتردد في الاستعانة بها، بل إنه يأخذ أساسا بنائيا من أسسها مستخدما إياه في منامه.

ما يصلح إجابة عن السؤال المثار، وتظهر الإجابة منذ البداية في المنام "نصنا المدروس"، والإشارة هنا تمتد إلى فكرة البطل الأول في المنام، وإلى الوهراني راويا مقدما له، وينبغي هنا، أن نتذكر أن الوهراني أسند لنفسه رحلة المنام، راوية للأحداث ومحاورة للشخوص الذين صادفهم، فهو القائم بمهمة ترتيب للأحداث حيث يوظف أحداثا خيالية وكأنها حدثت في عالمه الواقعي، مقدما إياها في شكل أخبار للمستمع / القارئ، ومسندة إلى شخوص يتراوحون بين شخوص ذات أسماء واقعية فعلا، وأخرى من نسج خياله.

إن الحاكي، بعد أن تحقق له مناخ القص الملائم، في حاجة إلى تأكيد نجاحه فيما أسند إليه، وقدرته على تحقيق الامتناع والخيالية "من خلال القصص والكلام، ويتأكد ذلك

---

[1] عمر بن قينة: فن المقامة ي الأدب العربي الجزائري ، ص: 55.

[2] ينظر: قيس كاظم الجنابي، سرد المنامات عند الوهراني(1−2)، الموقع السابق.

من خلال استعانته بشخصية واقعية "الحافظ العليمي"، تلك الشخصية التي كُتب المنام من أجلها فهي؛ المرسل إليه خارج المنام، والمروي لها داخله.

وقد يكون من الملائم هنا، الإشارة إلى تقفيهأثر المقامة، من خلال استخدامها الرواية براوٍ ينقلها من صنع خيال الكاتب، وهنا لدينا "الخادم الوهراني" الشخصية المتخيلة – المصنوعة – من خيال الكاتب، فالخادم هو الرائي والرّاوي والشخصية المُشاركة في الأحداث داخل المنام وخارجه.

إن الوهراني، وهو يؤسس لمملكة المنام، كان يعرف انه ينافس مملكة راسخة القواعد؛ وهي مملكة المقامة. وأن يثبت أنّ أهل القصص يمكن أن يكون لهم مكان في عالم الإمتاع والخيال ينافس أصحاب السجع والبلاغة.

هكذا، حال الوهراني المقتبس من المقامة فنياتها التي تجعلها أقرب إلى الخيالية من الواقعية، فبالإضافة إلى ذلك، تراه يكتب منامه بطريقة مسجوعة، وحكاية خيالية أدبية بليغة، فيعرض صورا من الأساليب البليغة، ضمن أحداث ظريفة فحواها مسائل دينية لغوية أو مغامرات هزلية تحمل في طياتها لونا من الحياة الاجتماعية في العصر الذي عاش فيه.

وبناء على هذا المقتضى الاقتباسي، نستخلص أن ابن شُهيد والوهراني، كاتبان خاب أملهما في واقعهما، وتناقضا معه، فاستطاعا كشفه وفضحه. والذي نفهمه حقا من هذه الرسائل اقتفاء صاحبيها أثر المقامة من خلال إنشائهما شخوصا غير حقيقية، وحوادث مخترعة لم تقع.

أخيرا، إن فن المقامة من فنون الأدب العربي له قواعده وأصوله التي حافظ عليها زمنا طويلا، حتى قيل إنها فن خاص فلا هو بالحكاية، ولا بالقصة، عرفت أنها تعالج حال الناس وواقعهم معبرة عما يختلج المجتمعات العربية آنذاك.

يتبين من خلال ماسبق أن ابن شُهيد والوهراني استفادا من فن المقامة ليؤلفا رسالتين بخلق أدبي جمالي، ليقوما بتحطيمه من خلال تبنيهما الروح الوهمية، فقصدا الإثارة، والرغبة في في إظهار القدرة الفائقة على الإتيان بكل مدهش.

ومع ذلك كله، فإن الرسالتين قدمتا خبايا المجتمع بصورة فنية جميلة وناقدة.

**ثالثا: الرسالة ممهد لجنس أدبي غير واقعي.**

**عتبـة:**

تعتبر الرسالة نصا أدبيا نثريا إبداعيا يكشف طبيعة أساليب أصحابه في التصوير والتعبير، فهي مرايا للنفس البشرية وطاقاتها الإبداعية.

الرسالة، إذن، بنية كلاسيكية ذات نمطية مألوفة، تحتوي أساليب وقوالب جاهزة، تعبر عن طبيعة شكلية لعصر ما.

والرسالة – كما هو معروف – أنواع، قسّمها النقاد إلى قسمين كبيرين: قسم خاص، وقسم رسمي.

1- **القسم الخاص:** وهي تلك الرسائل التي تكون بين الأفراد، وتشمل الرسائل الإخوانية، أو الرسائل الشخصية، أو الأدبية، أو الاجتماعية.

2- **القسم الرسمي:** أو الرسائل الرسمية، وتسمى أيضا الديوانية، وهي التي تصدر عن الحكام والسلاطين للنظر في شؤون العامة، ومصالح الدولة.

وكلا النوعين، نتمثل فيهما جانبا من الواقعية والمألوف من الكلام والموضوعات.

لكننا –الآن– سنخصص حديثنا حول الرسالة الأدبية، عندما تتخذ عوالم المنطق والواقع صهوة لامتطاء عوالم الخيال واللامألوف، فالشائع أن الرسائل الأدبية "تصور الأفراد وسلوكاتهم المعيشية التي وصلت إليها فضلا عما ترمي إليه من إصلاح اجتماعي وأخلاقي (...) كما أنها تتناول خصال النفس البشرية، وتصور أهواءها وأخلاقها، وتوضح لها طريقها إلى الخير، حتى لا تسقط في مهاوي الشر"[1].

يضعنا ابن شُهيد في مواجهة مباشرة وفورية مع فن الرسالة الأدبية؛ بمعنى أنه أبدع كتابة شخصية تصور خواطره، بطابع خيالي.

نحن إذا، إزاء مرحلة نصية (الكتابة العادية) إلى مرحلة (الكتابة العجائبية)، في مغامرة بحثية نشرع من خلالها لحضورنا باعتبارنا قراء لهذا النص، الذي نحاول أن نبحث فيه عن خصوصية الخطاب الرسائلي في حلة التوابع والزوابع.

---

[1] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص: 454.

وهكذا، على ضوء هذه الإشارات، اتخذ كاتبانا (ابن شُهيد والوهراني) هذه الوسيلة الكتابية منطقا للولوج نحو عوالم التعبير عن الذات، لكن هذه المرة في شكلها التوهمي؛ لأنهما بنيا رسائل خيالية تحقق أغراضهما ولو في دنيا الأحلام، وإن لم تتحقق واقعيا.

التوابع والزوابع، والمنام الكبير، بنيتان كتابيتان ذواتا خصوصية رسالية، تميزتا عن البنية الكتابية الكلاسيكية للرسالة المعروفة، إذ تعيدا إنتاج قوالب وأساليب جاهزة ومتجاوزة، وتأتي فرادتهما – في رأينا الخاص – من خلال المستوى الآتي:

- **ثنائية الواقعي والرمزي في بنية واحدة:**

بالنسبة لهذا المستوى، فإن ثنائية الواقعي والرمزي، تأتي من طبيعة المادة الحكائية في النصين، التي تتمفصل إلى حكاية أولى يمكن اعتبارها الحكاية الأم أو حكاية الإطار التي تبدأ وتنتهي بحدث واحد نلمسه من خلال النصين.

**1/ في التوابع والزوابع:**

يبدأ النص – الذي يتخذ شكل رسالة من ابن شُهيد لأبي بكر– بـ"توجيه الخطاب للأخير، وعرض أدلة اتهامه لابن شُهيد؛ حيث انصبت الأدلة"[1] على أن له تابعة تنجده، وزابعة تؤيده، بعدها ينطلق واصفا خبر وفاة حبيبته، محاولا رثائها في أبيات حزينة.

لحد الآن، الأمور طبيعية في مدخل الرسالة، إذ يدعونا أبو عامر إلى تصديق واقعية المدخل وتفاصيله، فالمدخل – فعلا – يتضمن تفاصيل منطقية، وهذا في جلوس أبي عامر في بستان محاورا نفسه، في أمر الحبيبة وصدمته من موتها.

وفي لحظة الواقع وأثناء لحظات التذكر والذكرى، يمرّ به شريط الحكايات السعيدة التي جمعته بالحبيبة الغائبة.

لكن في ثنايا هذه الحكاية، التي تشكل إطار السرد، نجدنا أمام حكاية رمزية متضمنة في الحكاية الإطار، يلج عوالمها، وهو يسرح بنا فوق السحائب الجون، نحو أفكار تحتدم بأسرار تصطرع بين دفتي الخيال والواقع.

فيضعنا النص أمام حكاية التابع زهير بن نمير، الذي يتصور له، ويلقي إليه بتتمة الشعر، رغبة في اصطفائه. فتتأكد بينهما الصحبة، بعدها مباشرة يختفي التابع، ومنذ ذلك

---

[1] ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية... عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، دار النشر للجامعات، مصر، ط3، 1417هـ– 1997م، ص:64.

الوقت صار ابن شُهيد، كلما سدّت في وجهه مذاهب الكلام، يدعو تابعه، فيمثل له، ويوحي إليه.

على قدر بساطة الحكاية الأولى وواقعيتها وشكلها المباشر، على قدر رمزية الحكاية الثانية المتضمنة في أحاديث أبو عامر مع التابع "زهير".

وبين الحكايتين تنتصب بنية درامية لا تخلو من اشتغال فني على مستوى الصوغ الحكائي، بدايتها بتابع يمتطي صهوة جواد أدهم من جياد الجن التي تمخر عباب الفضاء، ناقلا أبي عامر في ومضة عين إلى عالم غير عالمه، وسكن غير سكنه، ليلتقي بعدها بشياطين أساطين الأدب وجهابذة الشعر، في محاورة ثأرية، وجدها فرصة سانحة لينتقم ممن نالوا منه.

وهو كذلك، صوغ حكائي، نحت عوالم جديدة، من شخصيات هم "شياطين شعراء الإنس، وكتابتهم في صورتهم التي كانوا عليها في نظر ابن شهيد في دنيا الإنس"[1].

ومن جهة ثانية، هو صوغ حكائي تضمن عوالم زمنية، تلوذ بالغرابة، وكسر سياق الألفة. وتعديد فضاءات – كذلك – متخيلة، ذات صوغ واقعي، لإيجاد حالة من المزج بالواقعي.

وفعل الصوغ الحكائي، في مستوياته الكل: شخوص وأزمنة وأمكنة، دلنا إلى عملية الجميع بين الحكايتين (الواقع والرمزي)، ذلك أن الاشتغال الفني يؤشر إلى صنعة الكاتب، عبر فعل اللعب، فكان فعل المرور من فضاء الحكاية الإطار، نحو فضاءات الحكاية الرمزية.

وفعل الانتقال – المرور– جعل للنص بنية فنية خاصة، تضع الاعتبار خصوصية الكاتب واشتراطه، في اتجاهه نحو عالم ممتلئ محتشد، ومتفجر بعطاء لا يقاس، بالعطاء الذي لم يحققه في واقعه.

من هنا، كان التزاوج بين الواقعي والرمزي ضمن بنية سردية واحدة، منحت للكاتب استجابة فعلية، التي لم تخلقها له البنية الدرامية الكلاسيكية للرسالة في حقيقتها المتواضعة عليها.

---

[1] أحمد الفرح: بناء العوالم الأخروية في المقدس والميثولوجيا والأدب (قراءة تحليلية)، رابطة أدباء الشام، لندن: (www.odabsham.show.php? Sid=65268)

**2/ في المنام:**

المنام فن أبدعه المغربي "الوهراني"، ولم يجاريه فيه أحد، وهو لا يختلف من حيث البنية عن الرسالة، حيث انه يشاركها في جزئية الإرسال أو الكتابة إلى الآخرين.

فالوهراني أبدع مناما على شكل رسالة عتابية، أرسلها إلى مخاطبه العليمي، هذا الأخير رد عليه برسالة جديدة، فحواها طلب الثأر من مزاحه في عهد خلا.

ومن هنا، تظهر براعة السارد في اختيار النمط الكتابي، الذي يؤسس به تجربته الإبداعية، وفي إيجاد علاقة تشبك بينهما، "لتنتظم في فضاء دلالي أو معنوي مشترك، تلتقي فيه الخيوط كلها، لتؤدي إلى دلالة أو مقصدية"[1] يريدها السارد ويتوخاها.

وهذا ما نجح فيه السارد، إذ نحن أمام بنية سردية تتداخل خيوطها وتتشابك، طبقا لبنية مركبة، وفق رؤيا متداخلة، استدعاها من مرجعي: الواقع والرمز.

فالسارد بدءا يحكي مغامرته مع العليمي صديقه، الذي كان ينتظر من كتابه السعادة والأمل من أخبار أهله وبلده، ليفاجئه سيده برسالة ساخرة عتابية، خيبت آماله، وقضت على آماله، "ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه"[2]، وبقي ليلته متعجبا أرقا، لا يزوره النوم "لأجل هذا إلى هزيع من الليل"[3].

لحد الساعة الأمور واقعية، تكتسي حلة المنطق والعقلية في شأن تفاصيل نقرأها في بداية المنام، لخادم يحدث نفسه في اليقظة، قبل ولوجه عالم المنام.

وهنا، يبدأ الشطر الثاني من المحادثة النفسية، فبعد أن شعر الخادم بالحزن الشديد من فحوى الرسالة، ذهب ينشد النوم، والغياب عن الواقع، لاجئا نحو عوالم تريحه فيغيب عن الواقع ساعات، وإذ بالنوم يستعصي عليه، ويرفض مغالبته، وفي هذه الرحلة الصراعية بينهما، فجأة غلبته عينه، "إلى عالم المنام عن طريق افتعال النوم أو التناوم، ثم يرخي بعد ذلك لسرده العجيب الذي تجري وقائعه في العالم الآخر"[4]، وهذا ما يجعل الكتابة في هذه الحالة، تدخل في إطار الكتابات التي تنزاح أو تنحرف عما هو مألوف ومعروف لدينا.

---

[1] بشير محمودي: بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة البحث عن الوجه الآخر : (www.awu.sy/archive/mokifadaby/406/mokf406-007.htm)

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص: 23.

[3] المصدر نفسه، ص: 23.

[4] عبد اللطيف المصدق: ملاحظات على منام الوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق: (adabwanaqd .blogspot .com / 2008/ 05/ blog - post_6119 .htm)

الأمر الذي جعلنا ننظر في طبيعة المنام، ورمزيته، مما جعل هذه الكتابة "المنام الكبير" "من حيث أحداثها، تقترب من مضمون الحلم ولغته، إذ تحتاج إلى فك رموز"[1] هذا المنام، للوصول إلى مغزاه الحقيقي، ومعناه العميق.

فالسارد اختار تقنية سردية تلائم اتجاهه ورؤيته، حيث اتخذ الحلم مادة قصصية، وقالبا حكائيا، جعل المنام يمثل عالما سرياليا مستغلقا وغريبا، يلتقي فيه المعقول باللامعقول.[2]

ومن هنا، تبرز أهمية الحلم، وخصوصية التناول لتجربة الوهراني السردية، التي تمثل علامة فارقة في الأدب المغربي خاصة، والعربي عامة، وبالتالي تتحدد قيمة التجربة لديه في أسرارها كسارد يبني ذاته، ووجوده، ويعبّر عن آماله من خلال الحلم، الذي يمثل لديه حالة من الخلق والوجود الدائم، فلجوؤه للحلم لا بمعنى الهروب من الواقع، و"إنما هو هروب إبداعي يخرج من الزمن إلى زمن آخر، ومن المكان إلى مكان آخر، ويتسلق من قمة جدار إلى جدار آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية حيث لا يكون الظرف قيدا أو مانعا، لقد انكسرت حدود المكان، وتم نفخ الزمن لكي يتمدد أو يتقلص"[3] حسب حاجته وظروفه المحيطة به.

وتأسيسا على هذا الزخم اليقيني بقيمة التغيير التي يأتي بها الحلم، تأخذ تجربة الوهراني شكلا تغييريا تقترب من معالجة قضايا الواقع ومشكلاته، بل ترسم صورة يتجاوز بها واقعه المعيش، ليبدله بواقع آخر، يريده سويا وسليما "من الأمراض الاجتماعية: الرشوة، واغتصاب المال العام واللواطة والزنا وجلسات المجون التي يشارك فيها قضاة وأمراء وتجار، كما أعطانا فكرة عن مشكلات الجواري والغلمان، ونسب أبناء الجواري، وهذه كلها أمور كانت شائعة ولكن الأدب الرسمي يسكت عنها"[4].

ومن هنا يجد الوهراني نفسه لا يفصل الوجود الكائن الشخصي عن الوجود السردي في خطابه الإبداعي؛ لأن السرد لديه حالة فارقة، من التحقق والتغيير، يريد من ورائها الخير والنفع لمجتمعه.

---

[1] بشير محمودي: بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة البحث عن الوجه الآخر: (www.awu.sy/archive/mokifadaby/406/mokf406-007.htm)

[2] ينظر: بشير محمودي: بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة البحث عن الوجه الآخر: (www.awu.sy/archive/mokifadaby/406/mokf406-007.htm).

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب ولبنان، ط3، 2006 م، ص: 222.

[4] الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص: 25.

وهكذا، التّرسل نوع أدبي معروف عند العرب، وعند سائر الأمم، له وظيفة الإفادة والإمتاع. من هذه الحقيقة ننطلق، إلى عوالم الترسل غير المألوفة، فقد خرج نصانا من نمطيهما الذي بُنيا عليه (الرسالة الأدبية الواقعية) إلى عوالم الرحلة إلى العالم الآخر، نحو رسالة خيالية فيها من الرموز والإيحاءات، وفيها من التلميحات والتصريحات.

قد جاء النصان على شكل رسائل قصصية تجمع بين معظم الفنون الأدبية منها: الحوار، السخرية، الحجاج...

نحن إذن، أمام مجال رحب تحولي في الرسالة الأدبية، حيث يهاجر نمطها المألوف ليحل في نمط آخر، حينها تتحول وظيفتها الأدبية من سياق نصي واقعي إلى سياق نصي إبداعي. وهنا ننتهي عند رسالتين خياليتين في غاية الإدهاش والجمالية.

**رابعا: السخرية باعتبارها موجها للحكي العجيب:**

لا تظن أننا في حاجة إلى بسط البراهين على أن نصي: التوابع والزوابع والمنام الكبير نهلا من منبعي السخرية والتهكم، واتسما من جراء ذلك بسمات العبثية، وروح الدعابة، ويكفينا دليلا على ذلك المعالجة التي سنقوم بها.

أولا، نشهد بأن الكاتبين أنشآ عوالم سردية خيالية، وعمدا – مع ذلك – إلى جعلها مُشَاكلة للواقع قصد الإلهام بحقيقة وجودها.

وكل هذا يمزج بتزاوج مبطن مع السخرية، وبالتالي، تصير البنية الحكائية في النصين عبارة عن انشطارات متنوعة: من الواقع واللاواقع، والعبث والسخرية والدعابة والجدية و...الخ، وكل هذا يجعل منها بنية سردية غنية تعج بالإثارة وجذب الانتباه.

ومن ثم، يجد الكاتبان ضالتهما في السخرية باعتبارها فلسفة قائمة على دعائم متنوعة: التلميح، الرمز، الإضحاك، رسم الصورة الكاريكاتورية الساخرة، النقد، والمعارضة ... ، وكل هذا مؤطر بفلسفة العجائبي ولا مألوفية التصور.

لقد قدّم الساردان معيارين أساسيين، من أجل تتبع أحداث النصين، وهذا يعني تطويعهما في بناء صور، ذات فاعلية في التّخييل والخلق الأدبيين؛ وهذا يعني، فضلا عن ذلك، أنه إذا قُدمت الأحداث داخل متوالية السخرية، فإننا سنبحث عمّا يوصلنا إلى فهم المتوالية العجائبية، لكي نتمكن من الإمساك بالمتوالية الترابطية التي تخبرنا بالكيفية التي دُمجا بها معا.

ويبدو أن المتواليتين مترابطتان إلى حد بعيد؛ لأن فهم المتوالية العجائبية لا يكون إلا بالكشف عن متوالية السخرية، فالعلاقة بينهما، تتضمن علاقة تبديد الأحداث، وكسر الروابط المنطقية.

## 1/ السخرية العجيبة في التوابع والزوابع:

يبدو خطاب السخرية بمختلف أشكاله وتوجهاته خطابا غنيا في نص التوابع والزوابع، ليتحول إلى جزء من المنظومة التركيبية له. فنحن هنا أمام موضوع جريء عسير، ليس بمقدور أي أديب أن يطرقه إلا إذا رُزق قدرة خاصة، تجمع صورا شتى: الطرافة، الإغراب، الميل إلى الإقذاع، ....

بناء على هذه المعطيات، تبرز أهمية السخرية المتشاكلة مع العجائبي في تجربة ابن شُهيد السردية.

من اليسير أن يدرك المطلع على التوابع والزوابع لجوء ابن شُهيد لتقنية السخرية، بصفتها مساعدة على "عرض موضوعات جادة في قالب ساخر، من خلال المبالغة، أو التهويل، أو قلب الحقائق على سبيل التندر"[1]، وإن هذه الموضوعات المتعددة ساعدت ابن شُهيد على اختيار شخصياته حسب الموضوع المتناول، وبالتالي، إن التوابع المختارون، ينقسمون – حسبه – إلى قسمين: "قسم يجله ابن شُهيد، ويقف منه موقف التلميذ من الأستاذ، ومن ثم تكون إجازته شرفا له، وقسم بينه وابن شهيد عداوة، ومن ثم يعرض آراءه ويفندها، ثم يحوله إلى مادة للسخرية".[2]

وكانت السخرية هي السبب الرئيسي لاستدعاء الأعداء؛ فإذا كان لم يستطع أن ينتقم من هؤلاء في الواقع، فلينتقم منهم في الخيال، وإذا كان لا يستطيع أن يقنع معاصريه بتجني هؤلاء عليه مباشرة – في الواقع – فليقنعهم بطريق غير مباشر – في الخيال– من خلال إنتاج نص الرسالة، وليجعل هؤلاء الأعداء مضغة الأفواه في عصره والعصور التالية، وإذا

---

[1] أحمد جاب الله: الأبعاد الموضوعية والفنية في الرسائل الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004– 2005 م، ص: 156.

[2] ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية... عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، ص: 65.

كان لا يستطيع أن يكيد لهم وينفس عمّا بداخله في الواقع، فليزح عن صدره همّ الانتقام منهم بأن يطرح مشاعره على الورق".[1]

واضح من كل هذا، أن ابن شُهيد أنشأ عالما سرديا، وعمد – مع ذلك– إلى جعله مشاكلا للواقع قصد الإيهام بحقيقة وجوده.

ثم ليس من العسير بعد هذا أن نثبت انتماء نصنا إلى الأدب الساخر، الذي صُنع في عوالم خيالية، نظرا إلى أن مؤلفها فتحها على العناصر العجائبية، وضمّن منطقها النص ميثاقا يمزج بين عالمي الواقع والخيال، وينقلنا إلى عالم خرافي ذي صلة قوية بعالم الواقع.

وهكذا، تتكون الرسالة من هيكل سخرية، ذي بنية قارة، يمكن تحديدها كالآتي:

- سخرية فكاهية.
- سخرية تهكمية.

### 1-1/ السخرية الفكاهية:

وهي "أخف أنواع الفكاهة، إذ تقوم على وصف دقيق لشيء مضحك كما هو في ذاته قصد التسلية والترفيه، وهي بذلك سخرية بريئة يقصد بها التندر والإضحاك والتفكه"[2].

فالفكاهة، كانت غاية من "غايات رسالة ابن شهيد، ولعلّ في تسميتها شجرة الفكاهة* – بالإضافة إلى مسمى التوابع والزوابع – ما يؤكد ذلك، غير أن ما تبقى من الرسالة لا يعكس تلك الحقيقة بوضوح، فليس فيها غير قسط قليل من الفكاهة يتناثر بين محتواها"[3]، ويعلّل فوزي عيسى هذا القسط القليل من الفكاهة بأن "شخصية ابن شهيد لم تكن مهيأة لمثل هذا اللون الذي يتطلب قدرات أو مهارات فنية خاصة"[4].

وتمثلت الفكاهة في رسالتنا في الفصل الذي عقده لحيوان الجن، فقد وصف فيه قطيعا من حُمر الجن وبغالهم وصفا فكاهيا، فصورها وقد أصابها مسّ من الجنون، فهي

---

[1] ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية... عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، ص:65.

[2] أحمد جاب الله: الأبعاد الموضوعية والفنية في الرسائل الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري، ص: 156.

* إضافة لفظة شجرة إلى الفكاهة سببه أن الرسالة تحوي عددا من المواقف التي يتندر فيها أبو عامر من خصومه من توابع الشعراء والكتاب، وكذلك تندره بالإوزة وسخريته من توابع بعض معاصريه الذين شبههم بالحمير والبغال. محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:254.

[3] فوزي عيسى: الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، ص: 22.

[4] المرجع نفسه، ص: 22.

"تصطك بالحوافر، وتنفخ من المناخر، وقد اشتد ضُراطها، وعلا شحيجها ونهاقها"[1]. وسأل ابن شُهيد: ما الخطب؟ قالت إحداهن: "شعران لحمار وبغل من عشاقنا اختلفنا فيهما، وقد رضيناك حكما، وتقدمت بغلة شهباء، عليها جلها وبرقعها، فقالت: أحد الشعرين لبغل من بغالنا، وهو:

على كلِّ صَبٍّ مِنْ هَوَاهُ دَلِيلُ *سقامٌ على حَرِّ الجَوَى، ونُحُولُ

وما زال هذا الحُبُّ داءً مُبْرحاً * إذا ما اعترى بغلاً فليس يزولُ

بنفسي التي أمّا ملاحظُ طرفها * فسحرٌ، وأما خدُّها فأسيلُ

تعبتُ بما حُمّلتُ من ثقل حُبّها * وإني لبغلٌ للثقالِ حمُولُ

وما نلتُ منها نائلاً غير أنني * إذا هي بالت بُلت حيث تبولُ

والشِّعر الآخر لدُكين الحمار:

دُهيتُ بهذا الحبِّ منذُ هويتُ * وراثت إراداتي فلستُ أريثُ

كلفتُ بإلفي منذ عشرين حجةً * يجُولُ هواها في الحشا ويعيثُ

ومالي من برحِ الصَّبابة مخلصٌ * ولا لي من فيضِ السّقامِ مُغيثُ

وما نلتُ منها نائلاً غير أنّني * إذا هي راثتْ رثتُ حيث تروثُ"[2].

ومن فكاهته كذلك الرسالة التي وضعها في وصف الحلواء "قالها يسخر من فقيه أكول لقيه في المسجد الجامع، وقد جعلها في قالب قصصي، وهي تذكرنا بمقامة بديع الزمان الهمذاني التي تعرف بالمقامة البغدادية التي قالها في السخرية بفلاح منهوم".[3]

وفحوى هاته الرسالة أن ابن شُهيد "خرج في لمة من أصحابه، وفيهم فقيه أكول، استخفه الشّره عندما رأى الحلوى، واضطرب به الوله، وأسال من لعابه، فأخذ يدور حول ألوان الحلوى وصنوفها، ويصف كل صنف منها وصفا دقيقا "وهمّ أن يأخذ منها، فأثبت في صدره العصا، فجلس القرفصا يذري الدموع ويبدي الخشوع".[4]

فرقّ له قلب ابن شُهيد "فابتاع له أرطالا تجمع أنواعا منها، وساروا بها إلى مكان خال طيب، ليرسم ابن شُهيد بعد ذلك صورة مضحكة لذلك الفقيه الأكول وقد أقبل على

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:147.

[2] المصدر نفسه، ص:147- 148.

[3] أحمد جاب الله: الأبعاد الموضوعية والفنية في الرسائل الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري، ص: 160.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:121.

التهام أصناف الحلوى التي أنطقته"[1]، فيقول واصفا له: "فجعل يقطع ويبلع، ويدحو فاه ويدفع، وعيناه تبصان، كأنهما جمرتان(...) فلما أتي على مآخيرها(...) تجشأ فهبت منه ريح عقيم، أيقنا لها بالعذاب الأليم، فنثرتنا شذر مذر، وفرقتنا شغر بغر(...) فلم نجتمع بعدها والسلام".[2]

إن هذه البنية القائمة على السخرية الفكاهية، تعطينا انطباعا بأن رسالتنا يمكن أن تقرأ باعتبارها نصا سرديا قصصيا/ ساخرا فكاهيا، أو نصا سرديا يحتوي في دواخله عدة بنيات ثنائية فرعية، أهمها: "البنية الواقعية/الخيالية، والبنية الهجومية الدفاعية، والبنية الإنسية/الجنية، والبنية الهزلية/الجادة، وبنية الماضي/الحاضر".[3]

إن المؤلف، وهو يقدم نصه، جعل من السخرية صورا مرمزة ساعدت في بناء حيثياته. ولعلّ إنتاج النص لجملة من الصور الساخرة أعطى إمكانية هامة لقراءتها نقديا، انطلاقا من حضور صورة السخرية نصا مهيمنا وفاعلا في التوابع والزوابع، ذلك أنّ وظيفة تكاملية وتقابلية بين عالمين يبدوان في الظاهر، مختلفين؛ بين نص السخرية الذي يحيل على اللاواقع واللاواعي، وما يحفل به من تفكك ومتخيل، وبين نص الواقع الذي يواجهه السارد، وما يحيل عليه من علاقات وعداوات ومشاكل.

هذا التلاؤم الواقع بين النصين، يبدأ تماما من معطى السخرية، وأسئلتها المرموزة، وما تطرحه من أحداث خيالية، كانت في حقيقتها واقعا معيشا للسارد، في زمن قريب جدا منه، ومن ثمة، إن ابن شُهيد يعي جيدا معاناته الواقعية، كما يعي جيدا وظيفة السخرية ودورها، وعيا يربط صدقية الواقع، بخيالية السخرية، التي أصبحت واقعا استطاعت التعبير عن حال واقع ابن شُهيد وعلاقاته؛ لأنها الأقدر على التعبير، فهي موقف فكري اتجاه الموجودات والكائنات.

### 1-2/ السخرية التهكمية:

وهي من "أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاجه من ذكاء حاد، وخفة ومكر، وبراعة، وقدرة على الحيلة والخيال، فهي توجه إلى شخص معين، أو إلى أمر ما لتحوّله إلى أضحوكة من

---

[1] أحمد جاب الله: الأبعاد الموضوعية والفنية في الرسائل الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري، ص:160.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 122.

[3] ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية... عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، ص:68.

خلال ترصد المثالب، ونفي المحاسن، وتصل إلى حد الإقذاع والهجاء، وهي تقوم على التهكم والاستهزاء".[1]

وأبرز هذا التهكم كان بخصمه الإفليلي، وتمثل ذلك في اختيار اسم أنف الناقة التي أشار إليها الحطيئة في بيته الذائع:

قومٌ همُ الأنفُ والأذناب غيرهم * ومنْ يسوِّى بأنف الناقة الذّنبا؟[2]

وتمثل هذا التهكم كذلك، في تلك الصورة الهزلية التي رسمها لتابعة الإفليلي، إذ صورها في صورة "جني أشمط ربعة وارم الأنف، يتظالع في مشيته، كاسرا لطرفه، وزاويا لأنفه".[3]

إن هذا الهجاء الذي يستهدف إضحاك الناس على المهجو وسخريتهم منه، يعتمد "على فن أصيل في رسم شخصية المهجو من ناحية معنوية أو جسمية، ولكنه ليس رسما تصويريا، بل هو رسم كاريكاتوري يبعث على الضحك، ويستعين الشاعر في هذا النوع الأصيل من الهجاء بكل معارف عصره، وبجميع عناصر الفكاهة، والهزل الشائعة بين الناس".[4]

ويعمد ابن شُهيد إلى التعريض بالإفليلي وأضرابه من اللغويين "فيسال المنشدة: ما هويث؟ فتقول: هو هويت بلغة الحمير، فيقول: إنّ للروث رائحة كريهة، وقد كان أنف الناقة أجدر أن يحكم في الشعر. فقالت: فهمت عنك، وأشارت إلى القطيع أن دُكينا مغلوب ثم انصرفت قانعة راضية".[5]

وهذه البغلة التي رضيت بحكم ابن شُهيد – هي بغلة شخصية معروفة عند ابن شُهيد مجهولة عندنا – بغلة أبي عيسى، التي يحاورها بأسلوب فيه الكثير من التّندر بطبقة من المعلمين عرفها ابن شُهيد بقرطبة.

---

[1] أحمد جاب الله: الأبعاد الموضوعية والفنية في الرسائل الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري، ص:165.

[2] هذا البيت للحطيئة في مدح بني أنف الناقة. الحطيئة: الديوان، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1413هـ-1992م، ص:26.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:124.

[4] فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ط12، دت، ص:212- 213.

[5] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:149.

فتهكّم ابن شُهيد بشخص الإفليلي يرسم طريقة الجاحظ في تهكمه بأحمد بن عبد الوهاب في رسالة التربيع والتدوير، فقد أصبحت طريقة الجاحظ في السخرية مطلبا يحاولون بلوغه".[1]

ولم يكن تهكم ابن شُهيد منصبا على شخص الإفليلي فحسب، بل نفذ منه إلى "السخرية بعقليته الجامدة التي لا تعترف بالموهبة والإبداع، وترى أن استظهار كتب النحو واللغة غاية من الغايات"[2]، وقد وضح ذلك فيما دار بينهما من حوار، وإذ قال الإفليلي متحديا ابن شُهيد: "فطارحني كتاب الخليل فقال ابن شُهيد: هو عندي في زنبيل، قال الإفليلي: فناظرني على كتاب سيبويه، فقال ابن شُهيد: خريت الهرّة عليه، وعلى شرح ابن درستويه"[3].

وبقدر ما يرمي إليه ابن شُهيد من سخرية "إلا أن هذه السخرية تميل في مجملها إلى الحدّة والخشونة وتعكس إحساسا حادا الغضب والنقمة لا على خصومه فحسب، بل على طائفة بأكملها من المؤدبين والمشتغلين باللغة والنحو"[4]، فهو يسخر منهم "سخرية تتجاوز مجرد التندر بهم، والرغبة في الإضحاك من طرافة ما يعرض لهم من أوضاع (...) إلى نوع من الاحتقار والامتهان، يظهران في تصويرهم دائما في صورة الأغبياء البلداء، الذين لا ينبغي أن يطلب عندهم فهم، ولا أن يُرتجي عندهم علم"[5]، فهؤلاء قوم من معلمي قرطبة يصفهم بأنهم "يحنون على أكباد غليظة، وقلوب كقلوب البعران، ويرجعون إلى فطن حمئة، وأذهان صدئة، لا منفذ لها في شعاب الرقة، ولا مُدب لها في أنوار البيان"[6].

هذه أوصاف تدل على أن "هذه الفئة من المعلمين ليس لها من احترام الكتاب أي نصيب، ولكنه يبلغ شأوا بعيدا في ذلك الاحتقار الذي أومأنا إليه، حين يجعل خلقة المعلمين نفسها مناسبة لما ضرب عليهم من غلظة في الحسّ، وخشونة في الإحساس، حتى إنهم

---

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978، ص:150.

[2] فوزي عيسى: الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، ص:23.

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:124.

[4] فوزي عيسى: الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، ص:23.

[5] علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي (في القرن الخامس مضامينه وأشكاله)، ج:02، ص:513- 514.

[6] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:184- 185.

ضرب متميز بهذه الخليقة المشوهة من عباد الله"[1]، وفي هذا يقول: "فهذه حال العصابة من المعلمين، يدركون بالطبيعة، ويقصرون بالآلة"[2].

أما التفسير العلمي لهذه الحالة فهو يكمن في "غِلظ أعصاب الدماغ، ونقصانها عن المقدار الطبيعي، يعين على ذلك، بالحدس وطريق الفراسة، فساد الآلة الظاهرة، كفرطحة الرأس وتسفيطه، ونتوء القمحدورة، والتواء الشّدق، وخزر العين، وغلظ الأنف".[3]

مما لا ريب فيه، أن ابن شُهيد يريد "أن يضحك قراءه على هذه الفئة التي يحتقرها من المعلمين، ولكنه بالغ في هذا الاستخفاف حين رام أن يؤسسه على قواعد علمية، وان يستنبط للمعلمين أوصافا جسدية خاصة هي وقف عليهم؛ لأنها امتداد ظاهر لنقائص في تركيبهم الأصلي، ثم يرقى إلى مرتبة عالية من التّشهير بالمعلمين، وإبداء حقده عليهم، واستخفافه بهم، حين يوجه إلى المولى دعوات حارة بأن لا يصيبه ما أصاب أولئك من التّشويه".[4]

ويبدو من هذه النماذج التي أوردناها أن السخرية في الرسالة عادت "فتبددت بين رغبة في التصوير، ورغبة في الهجاء، ولو تكلفنا البحث عن التيارات التي تأثر بها لم نجدها إلا قراءاته للجاحظ أولا، واستعداده الفطري للمرح ثانيا، وغروره الشديد بنفسه، واعتزازه العالي بها ثالثا، وقد كان ابن شُهيد يشعر بمركب السّمو والكمال في شخصه من الناحية الأدبية على الأقل، ويبدو ذلك في كتاباته الكثيرة من جانب، وفي مراسلاته الإخوانية ثان، وفي مناظراته من جانب ثالث".[5]

## 2/ السخرية العجيبة في المنام الكبير:

عاش الوهراني "حياته الفاعلة في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي (...) وعلى الرغم من أنّ شيخنا الوهراني في حياته الخاصة لم يحقق الطموح الكبير، الذي كانت تضج به روحه، لا في الشام ولا في مصر، فلم يعش على هامش الحياة متسكعا،

---

[1] علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي (في القرن الخامس مضامينه وأشكاله)، ج:02، ص: 514.

[2] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:185.

[3] المصدر نفسه، ص:185.

[4] علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي (في القرن الخامس مضامينه وأشكاله)، ج:02، ص: 514.

[5] عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968، ص:237- 238.

بدليل أن معارفه كانوا من علية القوم، ولكن يبدو أنه لم ينل منهم ما كان يأمل من فيض الأعطيات فظل يشكو ويتذمر"[1].

إنها شخصية تطمح للعلى، وتبحث عن المناصب والمكانة العالية، فليس يخفى أن الوهراني عاش معظم عمره في مصر، وأقام في الشام في طريقه إلى بغداد، وفي كل هذه الرحلات ألف الكثير من المؤلفات: من مقامات ومنامات ورسائل "والوهراني في كل ما كتب كان يسخر بمرارة وجرأة مدهشة من الناس والزمان والظواهر الفاسدة والذات فلا شيء، خارج دائرة لسانه السليط، ونقده العميق، الذي لم يستثن شيئا أو أحدا حتى الوهراني نفسه (...) كما لم يسلم من لسانه الصوفية ورجال الدين"[2].

نفهم من هذا، أن الوهراني كان كثير التأمل، دائم التفكير والنظر في كل ما يحيط به، ولما عاين مجتمعه، وأبناء عصره على مختلف اتجاهاتهم وميولهم ونزعاتهم، هاله بشاعة ما رأى من فساد وانحلال، فراح يوجه 'كوامن نفسه فسال قلمه نقدا لاذعا مرا لزمانه ولرجالاته، لكن نقمة الوهراني هذه كانت نعمة للمتأخرين وللأدب بشكل عام، فقد أغنى مداركنا بمعلومات ما كانت لتصلنا لولا هذا الطريق الذي سلكه"[3]، وفي بسالة نادرة أعلن صيحة احتجاج على الشخصيات السياسية والاجتماعية، فهو بشكل عام نقد كبار علماء زمانه؛ من فقهاء وأرباب الوظائف الدينية، وكشف ما يجري في أوساطهم من: التكسب بالدين، واختلاس الأموال، والتلاعب بموارد الأوقاف، وقد تناول من كانوا يدّعون بأنهم من آل البيت، وهم موجودون في كل زمان ومكان، ولشريف نسبهم لم يذكر سوى أسمائهم التي تدل على ألقاب هي من قاع المجتمع، وعلى أنهم كانوا محل هزء وسخرية، مثل: قفيفات وبطرس والعصيدة والدويدة وزقازق، وأعمالهم، مثل: ضامن القيان، والمسقف الهرات والرواس. ولم ينس أن يضيف لقب الشريف قبل اسم كل منهم، ليظهر المفارقة العجيبة والتضاد الهائل (...) كما انتقد أطباء عصره، واتهمهم بالجهل، بل بقتل المرضى، حيث قال إنهم كانوا يسهلون عمل عزرائيل، كما تناول بسخرية لاذعة تواكل المتصوفة، وجعلهم مثل

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص: 23.

[2] علاء اللامي: الوهراني والسخرية السوداء، مجلة الحوار المتمدن، مجلة إلكترونية يومية مستقلة في العالم العربي، 2002، ع: 188:(WWW.Ahwar.org/debat/show.art.asp?aid=2112).

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص:24.

الخروع في البستان، يشرب الماء ويضايق المكان، ولتهم الأكراد، رغم أن السلطان والأمراء منهم باللصوصية"[1].

وكان من نتيجة ذلك أن فكر الوهراني في كتابة أدبية تكشف هؤلاء الشخوص، وتلك العادات والأمراض التي تسكنهم بأداة قوية، باعتبارها ذات عون كبير للكاتب الهجائي للنقد الاجتماعي.

وهكذا، لا يدع الوهراني الناقد سيئا ولا مسيئا إلا نقده، أو كشف عيبه بصورة مفرطة "تدفع القارئ أحيانا إلى الضحك بصخب، وإلى القهقهة في البداية، وبعدها إلى الغرق في التفكير العميق في ما هو تحت السطح"[2].

الحق، أن بعض هذا لا يكفي؛ لأننا ونحن نقرأ للوهراني، نجد أنفسنا نحلق في آفاق بعيدة، وعوالم رحيبة، وأجواء مختلفة. نشهد أشياء غير معتادة، وهذا ما يدفع المتأمل لهذه الكتابات إلى اكتشاف فكر الوهراني، وخصب خياله.

يلمس القارئ بناء حكائيا متشكلا عبر فانتازيا الباكي/ وسخرية الضاحك، عبر آلية السخرية المتوسلة بنمط سردي خارج المعقول، وخارج المنطق المعروف، وهذا في تفعيلها عنصر الخروج من إطار العادة في تشكيل المعنى، بل هي تضيف لذاتها معنى خاص بها عبر ما تقوم من خيال جامح أحيانا، متواضع أحيانا أخرى، وهذا تهكم تارة، وفكاهة تارات كثيرة.

وهذا كلام أقل ما يمكن، أن يؤخذ منه إثبات ذلك الخيال الساخر في جانب كبير وهام في كتابات الوهراني.

هذا بالنسبة لنثر الوهراني عامة، فما هو الحال بالنسبة لمنامة الكبير، لربما هو متأثر بذات النسبة مع مفرزات السخرية وتشاكلها مع الخيال.

ومنثم، لا يخرج الوهراني عن إطار السخرية في منامه، بقدر ما يصوره أو يحققه من حقائق، غير أن المشكلة التي قد تواجه القارئ لها، هي أنه "قد لا يفهم الكثير من تفاصيل الحياة اليومية التي عاشها الوهراني، واللغة الإيحائية أو المباشرة التي كتب بها"[3].

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص: 25.

[2] علاء اللامي: الوهراني والسخرية السوداء: (www.Ahwar.org/debat/show.art.asp?aid=2112).

[3] الموقع نفسه.

ولما كان ما بين أيدينا من يحمل لنا معالم مزاجه في وضوح، ويصور لنا نفسيته ببساطة، فالملاحظ، أن السخرية قد وضحت في منامه بصورة شديدة.

نتدرج مع صور السخرية في المنام واحدة واحدة، ولعل بدايتها كانت في استهلاله، وهنا نكتشف أهمية الاستهلال السردي، ودوره في جذب القارئ والتأثير فيه، إذ تراه يمهد للقارئ بهذا الاستهلال للولوج إلى عالم المنام.

فالمقصود بالاستهلال؛ البداية من كل نص، فـ "الاستهلال إذن؛ هو بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع، وفي العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"[1]، إذن، فالبدء في كل شيء، يسمى استهلالا، على أنه يجب العناية بهذا الاستفتاح، ذلك أن القدماء اهتموا به أيما اهتمام، بوصفه المفتتح، "واجتهدوا في أن يهيئوه بهيئات تحسن بها مواقعها في النفوس، وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها وما يتصل بها، وصدّروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات لأمور سارة أو فاجعة أو شاجية بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك"[2]، وعليه، لابد من مراعاة الحالة النفسية التي يكون فيها المتلقي، حتى يستقبل الكلام، ويتصرف في شؤونه.

يأتي الاستهلال في المنام عنصرا خطابيا بارزا، حاول الوهراني التفنّن فيه، في جعله ساخرا، متعمدا في هذا الاستخدام، حتى يلفت انتباه الحافظ العلمي، مستفزا إياه بشتى معاني السخرية، وهذا في رسالته إليه.

بناء على ذلك، بدت ضرورة اشتمال الاستهلال من ناحية بنيته الداخلية على جملة مظاهر ومقومات؛ يقف في مقدمتها التمويه والتهكم وقابلية إثارة الاستفزاز والتداعي، والنّص ليس جملا متراصفة يقولها راو أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة مشدود إليها.[3]

من هنا، كان الاستهلال يتمتع بوصف دقيق، مما يتيح للخيال أن يمارس دوره بحرية كثيرة، وعلى هذا يكون الاستهلال في أول المنام استهلالا استرجاعيا، ولكن بطريقة الأحلام

---

[1] أرسطو طاليس: الخطابة (الترجمة العربية القديمة)، تر:عبد الرحمان بدوي، دار القلم، دد، ط1، 1979، ص: 238.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 296.

[3] ينظر: ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، ط1، 2009، ص: 31.

والرؤيا، فما يراه الوهراني ليس تعبيرا عن حلم أو منام عابر، بل هي ممن يشكلون بالمنام ما يريد رؤيته، هذا بمساعدة السخرية.

على أننا سنحاول أن نعاين هذا الاستهلال، ونستطرد في استخراج السخرية منه. نتذكر جيدا – مما أوردناه سابقا – استهلال الوهراني منامه بأبيات شعرية، تصف فرحة الخادم لحظة وصول الكتاب من شيخه (العلمي)، إذ يقول واصفا فرحته به، فقد وجد بين جوانحه "من نار الشوق أجيجا"[1]، لكن هذه الفرحة لم تدم طويلا؛ فهي سرعان ما تتحول إلى هم وغم؛ لأن بين ثناياها سخرية واستدراجا للخادم ليس إلا، يتضح من خلال هذا المقطع الوارد في المنام "فوجده صفرا من الأنباء خاليا من غرائب أخبار البلد، عاريا من طرائف الأحوال، قد استفتحه بطلب الثأر من مزاح الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاث سنين في مخاطبته بمجرد الاسم وحذف جميع الألقاب"[2].

لقد أوحت هذه السخرية مكرا من الشيخ الذي كاد للخادم، ولم يرحم حاله، ولم ينظر لوضعه، فالخادم يعاني التشرد والحاجة، يقول عن حاله: "فرماه الدهر بالحظ المنقوص وطرحه إلى أرباض مدينة قوص، يتقلى في حرّ السّعير، ولا يشبع من خبز الشعير، إدامه البصل والصّير، وفراشه الأرض والحصير"[3]، قد يُوهم المتلقي أن الخادم يتحدث عن شخص آخر، غير أن سياق السرد يظهره أنه هو الراوي نفسه، ومن خلال الراوي سيقوم سرد ما حدث للخادم، حيث يحيل توظيف الضمير الغائب "الهاء" إلى أن المعني هو الخادم، وإن هذا النمط الخطابي، يسمى بلاغيا: الالتفات؛ الذي يعني "التحول عن معنى إلى آخر أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر"[4]، ومن صور الالتفات "التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم والى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب"[5] لهذا ظهر التفاف السارد وهو يتحدث عن نفسه بضمير الغائب، إذ يكني نفسه بالخادم.

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:17.

[2] المصدر نفسه، ص: 21– 22.

[3] المصدر نفسه، ص: 19.

[4] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1425هـ– 2004م، ص:223.

[5] المرجع نفسه، ص:223.

من هنا، نفهم غاية هذا الاستهلال الساخر، الذي يبحث السارد من ورائه تنبيه القارئ، وجعله يترقب نهايته، التي ستكون ضمن رؤية متخيله "تتحرك في ميقات النوم وتتشكل في أسلوب سردي ساخر يعتمد استرجاع الحدث الذي جرى في وقت المنام"[1].

أخيرا، بهذا، تظهر أهمية السخرية باعتبارها موجها للحكي في الاستهلال، كونها تقع في موقع استراتيجي يمهد للخطاب الساخر بالظهور، فتبدأ بالثناء، ثم تعمد إلى الاستفزاز، ثم تختم في نهاية الاستهلال بالتودّد الذي يجعل منه الكاتب وسيلة لتخطي العقبات الأولى للخطاب الساخر "[2].

نستطيع القول – في ضوء ما تقدم– إذن: إنّ التناول الساخري في المنام الكبير يظهر بكثرة، ويكشف عن صور متنوعة، وأنواع مختلفة، وبذلك نكون أمام نص له صورة ساخرة، اتكأ على تقنية الحلم، بهدف نقد الواقع الاجتماعي والسياسي ...، هاته التقنية منحته فرصة النقد والتعبير، لعلّه يؤثر في القراء والمتلقين، فالحلم تقنية حديثة، يذهب فيها الوهراني إلى رسم يوم الحشر أو العالم الآخر، فهذا الخلق الأدبي يجيز له التعبير، ففي الحقيقة "لو كتب الوهراني تاريخا لعصره لما أتى بجديد، لوفرة من كتب التواريخ في ذلك العصر، ولكنّه اختار هذا النوع الفريد من الأدب الذي غدا مادة ثرّة لنا(...) فقد أغنى مداركنا بمعلومات ما كانت لتصلنا لولا هذا الطريق الذي سلكه"[3].

يمكننا القول أخيرا: إن الكتابة الساخرة واحدة من أرقى فنون الكتابة، وأصعبها، كونها تتطلب ثقافة واسعة، ودراسة شاملة لأحوال الناس والمجتمع.

وبالتالي، إن فن السخرية في نصينا السابقين لم يعد تقنية من تقنيات الدلالة فحسب، بل تعدى ذلك ليصبح هدفا في كتاباتهما، وعنصرا هاما يشكل ميزة من مميزات أدبهما، حيث كانت السخرية طابعهما الخاص في الكتابة والإبداع.

ومن جهة ثانية، اعتبر الكاتبان السخرية سلاحا لمهاجمة الواقع والمجتمع، فقد اتخذت لديهما مادة لقلمهما خاصة مع تردي واقع الحياة والأخلاق في وسطهما آنذاك.

---

[1] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات(دراسة)، ص: 69.

[2] سليم سعدلي: تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص: 23.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته، ص: 24.

**خامسا: الكتابة تجربة للحرية.**

تظل الكتابة أداة يستخدمها الأديب على نطاق واسع للتعبير عن آرائه في ميادين معرفية مختلفة من فلسفية أو أدبية أو لغوية أو علمية أو غيرها من ضروب العلم والمعرفة.

من هذا المنطلق، اعتمد كاتبانا الكتابة مطية للولوج في رحلة موصوفة إلى العالم الآخر، في محاولة لتمثيل الذات بواسطة الكلام.

ولابد من الاعتراف، هنا، بأن نصي "التوابع والزوابع" و"المنامات" نصوص خيالية تصف رحلة قام بها بطلاها إلى العالم الآخر؛ بمعنى أنهما أنتجا كتابة خيالية تساعد على الاعتراف وتمثل الذات، تعكس الكتابة الواقعية التي "مهما بلغت من دقة التفاصيل لا ترقى إلى هول الواقع كما هو في لحظته، وبحمولته الزمكانية، ستكون حتما نسخة باهتة من مجريات الواقع"[1]، لذلك كان من الضروري – حسب الكاتب نفسه – "إعمال الخيال وكسر الحواجز وردم الهوة بين الخيال والواقع، بما يديم زخم تأثير النص السردي على المتلقي".[2]

وعلى هذا الأساس، اتجه الكاتبان إلى استدعاء الغريب والعجيب من طرق الكتابة، وعملا على المزج بين الواقعية والمتخيل الأدبي، محققين بذلك نهجا ونسقا جديدا في الكتابة السردية تجمع بين الحقيقة والإبداع.

يمتح نصّا "التوابع والزوابع" و"المنامات" من رافد الخيال، للعبور نحو تقنية الكتابة الملائمة؛ فكان النص الأول أن اعتمد الصيغة الرحلية نحو عوالم الجن باعتماد فكرة التمثيل الكنائي، والثاني اتخذ مطية المنام في رحلة حلمية ولوجا لعالم القيامة.

وبالتالي، كان هذا الاتجاه الكتابي الذي تبناه هو المعول عليه في إبراز عالم الفانتازيا العجيب، وصلته بالواقع الذي انبثق منه.

إن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن، هنا، هو: كيف عبّر الكاتبان عن عالمهما الإبداعي، وكيف اعتمد عالم الخيال مرورا لجماليات الكتابة؟

**1/ التوابع والزوابع: تمرد على قدسية الواقع لكتابة سرد إبداعي.**

استطاع ابن شُهيد أن يخلق كتابة خيالية من مخيلته عوضا عن الأحداث والوقائع اليومية، مستفيدا من مسألة شياطين الشعراء، يتحدث الأستاذ عبد الرزاق حميدة عن هذا

---

[1] عبد الفتاح المطلبي: انطباعات حول الخيال والرمز في السرد، مجلة الحوار المتمدن، مجلة الكترونية، 2014،ع: 4339:(www.ahewar.org/debat/show.art?aid:396592)

[2] المرجع نفسه.

"وارتقت الكتابة، وصارت فنا أدبيا، فأصبحت في حاجة إلى مُلهم أو مُعين، ولكني لم أجد خبرا عمّن تلقى وحيها عن شيطان، إلا في رسالة التوابع والزوابع"[1]، التي نقلنا صاحبها إلى "أودية الجن، يلقى فيها توابع الشعراء والكتاب من أهل عصره وسابقيه حيث تدور بينه وبينهم محاورات ومساجلات".[2]

ومع تأثر ابن شُهيد بفلسفة شياطين الشعراء في إقامة الإطار العام لرسالته، فإنه اخترع لعدد من كبار الشعراء والكتاب شياطين شخوصا، لقيهم مع صاحبه زهير بن نمير، ليقضي منهم ما يسعده، ويتحصل على ما يسره، فهو في حاجة إلى شهادة أهل الاختصاص ليغيظ أعداءه وحساده.

والغاية التي دعت ابن شُهيد لاختراع هذه الشياطين في رسالته، و"حضور مجالسهم، وإنشادهم شعره، وإسماعهم رسائله، ومجادلتهم في أصول البيان؛ أن يشهدوا له بالتفوق"[3]، وبالتالي، حقّق جديده وتميزه في أن "جعل في أرض الجن أندية للأدب"[4].

إذا كان ابن شُهيد قد وضّح الوسيلة المختارة، التي يرحل بها نحو عوالم الجن، بقي الآن أن نبحث عن معالم الصيغة الكتابية التي طرح بها فكرته؛ لعلّها الأدب الكنائي أو أدب الظل، وهذا عندما "يشير إلى الفرار من المباشرة التي قد تصطدم بعوائق سياسية أو دينية أو اجتماعية"[5] وهذا معناه؛ نقد الواقع في كل مظاهره وصوره عن طريق بنية قصصية غير مباشرة، حتى لا يصطدم الأديب بواقعه، حيث يفرّ من المباشّرة إلى الرّمز.

ورسالة التوابع والزوابع أنموذجا للقصة الكنائية، مستدلين في ذلك بأحداث عصره المتأزمة، حيث إن كاتبنا يرى وطنه (قرطبة) يخرب ويدمر. في أحداث الفتنة "تلك الفترة التي اصطلح المؤرخون على تسميتها بعصر الفتنة، والتي انتهت بسقوط قرطبة عاصمة الخلافة الأموية"[6]، وهذه الفتنة "العمياء التي تقاذفت الأندلس طوال خمس وعشرين سنة،

---

[1] عبد الرزاق حميدة: شياطين الشعراء (دراسة تاريخية نقدية مقارنة، تستعين بعلم النفس)، مكتبة الأنجلو المصرية، دد، دت، ص: 291.

[2] حسن عباس: نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، دم، دط، ص: 93.

[3] عبد الرزاق حميدة: شياطين الشعراء (دراسة تاريخية نقدية مقارنة، تستعين بعلم النفس)، ص: 294.

[4] المرجع نفسه، ص 294.

[5] جابر عصفور: المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، الهيئة العامة للكتاب، 1983، دط، ص: 353.

[6] ألفت كمال الروبي: تشكل النوع القصصي (قراءة في رسالة التوابع والزوابع)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، عدد حول تراثنا النثري، مج: 12، ع: 03، خريف 1993، ص: 194.

حتى أفضت إلى تقطيع أوصالها"[1] من أجل ذلك "كانت نكبة قرطبة حادثة جللا بالنسبة له؛ لأنها هوت بالمجد العامري، وقضت على الأيام السعيدة في ظل العامريين، وكانت نشأة أبي عامر لا تقويه على الكفاح والمغامرة من جديد(...) فبقي في قرطبة ينظر معاهدها الدراسة في أسى، ويبكي قصورها ومنتزهاتها، ويعلل عجزه عن مفارقتها بحبه للوطن، بحبه لقرطبة"[2] فارتباطه بها، لم يكن ارتباط "الميلاد والنشأة فحسب ذلك أن علاقته بها كانت علاقة عاشق، امتزج عشقه بها بطموحاته وآماله الكبار التي أحبطتها أحداث الفتنة المتوالية"[3].

علاوة على ذلك، هناك هروب من نوع آخر؛ إنه الهروب من الناس والمجتمع، فقد دأبوا على كبت إبداعه، بحجة ضعفه الأدبي، وهنا كثر حساده وخصومه، انطلاقا مما سمعوا عنه، فقد "بلغ في زمانه، منزلة أدبية بشعره ونثره رفعت قدره، في قصور الأمراء، على أقدار أقرانه، فأوت إليه جماعة المعجبين به تلف لفه وتشيد بذكره، فناله ما ينال الأدباء من الزهو والاعتداد بالنفس، فتنكر له جماعة من أبناء طبقته وأهل حرفته، وحسدوه على نعمة من خفيض العيش يتقلب فيها، وهبة من توقد الذهن يشتمل عليها: نعمة الأرض، وهبة السماء"[4].

فقد طال شرهم، وامتد حقدهم "فراحوا يسعون به لدى الملوك، وينتقصون شعره وأدبه وأخلاقه، حتى حبسه ابن حمود، وأعرض عنه المستعين".[5]

إن نبرة التشاؤم، والنظرة السوداوية للواقع السياسي والاجتماعي، مجسدين في النص ككل، حيث يحاول ابن شُهيد الدفاع عن نفسه في محكمة الجن، فلا مفرّ من البحث عن عالم آخر "يُمثل المُعادل الموضوعي لقضيته مع واقعه بكل ملابساته، وقد بحث عن الآخر، فوجده في عالم الجن"[6]، في رحلة أدبية رمزية شيقة، مدافعا عن نفسه، رادا على منافسيه.

باتت إذا، دوافع ابن شُهيد نحو كتابة هذه الصيغة القصصية، باعتماد فكرة التمثيل الكنائي في الأدب، باتت واضحة، ومستثمرة من السارد في بيانه المباهاة بأدبه ونبوغه، هروبا من أسّر الواقع وشرنقته، بجعل التخييل مطية صائبة له.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 13.

[2] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ص: 247.

[3] ألفت كمال الروبي: تشكل النوع القصصي (قراءة في رسالة التوابع والزوابع)، ص: 194.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 28.

[5] المصدر نفسه، ص: 28.

[6] علي الغريب محمد الشناوي: فن القص في النثر الأندلسي، ص: 301.

نعم، لقد كان المؤلف، واعيا بلجوئه إلى هذا النموذج الكتابي كل الوعي، فهو "يرحل عن عالمه المزدحم بالخصوم والحساد إلى عالم الجن بكل ما فيه من تشويق وإثارة"[1] كي ينال في رحلته الخيالية ما لم ينله في حياته الواقعية، فصار شاعرا وأديبا رغم أنف الحاقدين والحساد.

**2/ المنام: بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق.**

يمكن إدراج المنام الكبير ضمن نوع من الرحلات الخيالية، التي تستند إلى سبر أغوار الشخصية الإنسانية، فتكشف عن فيض خيالها، وعمق فلسفتها، وتشعب رؤاها وقوة تأثيرها.

إنّنا بصدد نص أدبي يندرج في نوع قوامه المصير الغيبي؛ إنه المنام، إذ يعتبر–كذلك– تقنية سردية هامة "قادرة على تفعيل السّرد، وتخليق سلاسل حكائية هامة، لم تكن لتتولد لولا الأجواء المنامية التي حرص الكُتاب على ترسميها والاتكاء عليها".[2]

يُفهم من كل هذا؛ أنّ المنام يدخل في كل الأدبيات الروحية، وفيه يتمثل النّاس أفعالهم في الماضي والحاضر والمستقبل.

قبل هذا وذاك، يجدر بنا المقام تعريف هذه المادة الإلهامية، ومحاولة التّعرف على مفاهيم كثيرة تنطوي عليها، منها الحلم والرؤيا. تكشف الأستاذة دعد الناصر عن استنتاج استخلصته عندما نظرت معجميا في مادتي الحلم والرؤيا إذ رأت أن"الدلالة اللغوية لكلمتي (الحلم والرؤيا) واحدة، والتّمييز بينهما متأتٍ من الشّاهد الديني الشّريف[3] الذي ينسب الرؤيا لله سبحانه تعالى، والحلم للشيطان، فهو تمييز عرفي اصطلاحي لا لغوي".[4]

وقبلها توصل لهذه الحقيقة العالم اللغوي ابن منظور، حين قال: "الرؤيا والحلم عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحلم على ما يراه من الشر والقبيح".[5]

---

[1] علي الغريب محمد الشناوي: فن القص في النثر الأندلسي، ص:302.

[2] دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، ص:05 – 06.

[3] في الحديث الشريف قوله صلى الله عليه وسلم: "الرؤيا من الله، والحلم من الشيطان". الإمام أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق: نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ط1، 1427هـ– 2006م، ج:15، ص:16.

[4] دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، ص:17.

[5] ابن منظور: لسان العرب، ج:14، ص:390. (مادة نوم).

يحيل جذر (نَوَمَ) في معانيه اللغوية التي أوردها ابن منظور على النوم، لا الأحلام والرؤى، يقول في هذه المعاني: "فالنوم: النّعاس. نام ينام نوما ونياما (...) والاسم: النِّيمة، وهو نائم إذا رقد (...) ورجل نُوَمة: ينام كثيرا".[1]

وفي موضع آخر من المعجم وجدنا كلمتنا المقصودة بالدراسة "المنام" تحمل معنى النوم كذلك "وقد يكون النوم يُعنى به المنام (...) المنام مصدر نام ينام نوما ومناما".[2]

لحد الآن، مازالت كلمة منام تدل على النوم، غير أننا نجد إشارة خفيفة واردة في أساس البلاغة من شأنها أن تؤسس لمعنى الحلم أو الرؤيا لمفردة "المنام"، فهو يقول تحت الجذر "نَوَمَ": "ورأى في المنام كذا، وفلان يَرَونَ له المنامات الحسنة"[3]، فلو دلّ "المنام في هذه العبارة على النوم كما رُئي، بل هو الحلم؛ لأن الحلم هو الذي يُرى"[4]، وعلى ذلك، فللمنام مرجعية لغوية أسّست لمفهوم الحلم، والرؤيا.

من كل هذا، نفهم أن المنام ذو علاقة بالمشاهد التخيلية، والأحوال النفسية ذات الأسرار الكونية.

إذن، تحضر المنامات بوصفها تنحو نحوا متخيلا في صنع الحكاية، وتمثيلها رؤيا، فكل الحيثيات المرافقة للمنامات تقع في منطقة اللاوعي.

الآن، إذ اتجهنا بالتناول للمنامات بصفتها نصا أدبياسرديا وُظف في "الاصطلاح العلمي والديني والأدبي بهذا الاعتبار على امتداد مصنفات عديدة في عصور تاريخية متباينة، وإذا كانت منامات الوهراني هي الأشهر أدبيا".[5]

وبالتالي، يعد المنام الكبير من الآثار الأدبية الطريفة، وهو لون جديد من الألوان النثرية في الأدب العربي، نهج فيه أسلوبا متفردا من حيث البناء والسرد ومعالجة الموضوعات التي تناولها".[6]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج:14، ص:390. (مادة نوم).

[2] المصدر نفسه، ج:14، ص:391. (مادة نوم).

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، ج:02، ص:483. (مادة نوم).

[4] دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، ص:19.

[5] المرجع نفسه،ص:20– 21.

[6] علاء الدين محمد رشيد: المنامات لون نثري في الأدب العربي (دراسة في المنام الكبير للوهرانيت575هـ)، ص:323.

وعلى ضوء ذلك، فالكلام عن المنامات، يُفضي إلى الكلام عن التّخييل والمجال السياقي الذي أنتج فيه الوهراني منامه الكبير، فالوهراني يهرب من واقعه المرّ ومجتمعه المضطرب، وحسّاده وخصومه الذين كدّروا صفو حياته، نحو عوالم تخيلية، بواسطة قصة "جرت أحداثها في عالم النوم واللاوعي الذي يمتزج فيه الواقع بالخيال، والمعقول باللامعقول والمعلن بالمغيب والممنوع بالمرغوب"[1]، وكل هذا يعكس أدبية فنية يتمتع بها السارد رسم بها معالم المنام الذي وصلنا.

وفي إطار هذا النسج الأدبي، تبرز حيثيات المنام بالنسبة للوهراني، فقد اتخذه تقنية كتابية لنقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية في عصره، فهذه التجربة الإبداعية ثرية بالدلالات والرموز، تكشف عن إهمال وغبن كان يعيشهما الوهراني في محيطه.

وإذا كان الوهراني قد ظلمه مجتمعه، ولم ينصفه، فلا مفر من البحث عن عالم آخر بديل، يعوض قضيته مع واقعه، وقد بحث عن الآخر، فوجده في عالم المنام.

ونحن في المنام، لا نستطيع فهم عالم المنام الذي ولجه السارد إلا من خلال اقترانه بالواقع الخارجي الذي يُمثله عالم الإنس والذي هو ملازم له، واصل دلالته.

وهكذا، "تحصن الوهراني بمناماته ودخل عبر غرائبية أحداثها إلى عالم الخيال، وقال فيها مالا يستطيع أن يقوله بصريح العبارة عن مواقفه السياسية والفكرية والاجتماعية من أحداث عصره".[2]

من هنا، نستطيع القول، إن وراء قناع المنام تكمن مواقف الوهراني الجريئة في "كشف حقائق الأمور حول كثير من القضايا السياسية والاجتماعية والأدبية والفكرية في عصره وفي التأريخ عن طريق اختيار المشاهد والمواقف الدالة برمزيتها الشفافة أحيانا وبوقاحتها التي تخدش حياء القارئ وتستفز تارة أخرى".[3]

أقول: لك عبرت المنامات عن كل ذلك؛ لأنها تناقش قضية للوهراني مع واقعه الذي ظلمه، فحاول أن يدافع عن نفسه في عالم آخر بعيد عن الواقعية، حيث تتغير معالم الحقيقة، وينشأ الفضاء المكاني المفتوح الذي تتلاشى فيه الأزمنة.

---

[1] علاء الدين محمد رشيد: المنامات لون نثري في الأدب العربي (دراسة في المنام الكبير للوهراني ت575هـ)، ص:323.

[2] المرجع نفسه، ص:326.

[3] عبد اللطيف المصدق: ملاحظات على منام الوهراني، موقع عبد اللطيف المصدق:
(adabwanaqd .blogspot .com /2008/05/blog-post_6119 .htm)

ختاما، لقد نجح الساردان بظرفهما وخفة روحهما وبراعتهما في الهزل والسخرية، من بناء فضاء سردي يعكس مفارقات الواقع الشخصي والحياتي لكليهما.

ففي عالم التوابع والزوابع يناقش ابن شُهيد علاقاته مع مجتمعه، ونظرته إليه، وكيف لهذا المجتمع أنه قهره ونغص عليه حياته، بل أن أنكر عليه إبداعه وأدبيته، وقد دافع ابن شُهيد عن نفسه برحلة إلى عالم الجنّ، زائرا أشهر وانبغ شياطين الشعراء والكتاب، مُحتكما إليهم كي يجيزوه شاعرا وخطيبا، وناقدا. وهكذا، عالج ابن شُهيد قضيته مع واقعه، بقالب سردي غاية في الإبداع.

أمّا المنامات فإنها تشارك رسالة التوابع والزوابع في الاتجاه نفسه، فالوهراني يعاني من المشكلة نفسها مع واقعه ومجتمعه، فكلاهما هرب إلى عالم جدير به، قابل لاستيعاب ظروفهما الخاصة.

وفي المنام رحل الوهراني إلى العالم الآخر، حيث جرّت أحداثه في فضاء عجائبي، ممّا يسعنا تصنيفه ضمن الأدب العجائبي.

وقد صاغ الوهراني منامه على شكل قصة سردية، قُدمت فيها الأحداث تقديما يفرّ من وطأة الظروف، ويفلت من حصار المقاييس البشرية، حتى اتضح لنا حقيقة خرجنا بها من محيطات المنام: أن الذين يتعرضون للويلات والظروف القاسية، يصبحون أكثر الناس تهكما وسخرية، وهو ما وقع فعلا مع الوهراني، وقبله ابن شُهيد.

يبقى أخيرا، أن نقول: لازالت عناصر وموضوعات الموازنة متعددة ومتنوعة، ربما البحث لا يسعها كلها، لهذا اكتفينا بأهمها وأبرزها على ساحة المدونتين: التوابع والزوابع والمنام الكبير.

# الفصــل الثاني

## دراسة موازنة: في الشكل

**عتبة:**

التّشكيل اللّغوي هو سيّد النّص، عبره تتنامى كل المكونات الدلالية، ومن خلاله تتكون عجائبية النّص ودهشته.

ومن هنا، فاللغة تحتل مكانة هامة في بناء النص، لا يمكن الاستغناء عنها، فهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، بوصفها "حلية الأدب ومادته، ووسيلة المبدع في التعبير عن أفكاره ورؤاه، ذلك أن الأدب لا ينتسج إلا باللغة، ولا ينهض بناء أجناسه إلا عليها"[1]؛ ومن ذلك، لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطارها "فهو لا يفكر، إذن، إلا داخلها، أو بواسطتها".[2]

ومن ذلك، فإن النصوص تنهض تشكيليا باللغة، فهي عمل لغوي بالدرجة الأولى، تتخذ إطارا أدبيا معينا، ليصور مسالة ما، بُغية إيصالها للجمهور القارئ أو المستمع.

وإذا كانت اللغة تتناول التعبير عن أشكال المعرفة الإنسانية، بطاقات معروفة، وإمكانات متفقا عليها في المجتمع الإنساني، فإنها قابلة للتجديد بما يتناسب وقدرتها على احتواء التجربة الإنسانية، والتعبير عنها، ذلك أن "الشاعر أو القصاص أصبح حرا في أن يبتدع ما يشاء من الصور الغريبة، وان يتلاعب باللغة، ليصل بها إلى حد الإغراق في التغريب"[3]، وهذا الإبداع الكتابي، يعلي من شأن الكاتب، ويعظم قدره، ففيه يحقق رحلة استكشافية داخله.

وقد أدرك الكتاب القيمة الفنية للغة، من حيث هي أداة جوهرية، داخل الخطاب الأدبي، الذي يريد الذهاب إلى الماوراء (وإلا فلن يكون ثمة داع لوجوده)، إن الأدب سلاح فتاك بواسطته تحقق اللغة تغيراتها وتحولاتها. لكن إذا كان الأمر هكذا، أفلا تكون هذه المتغيرة من الأدب التي تنهض على معارضات لغوية كمعارضته الواقعي واللاواقعي، ألا تكون أدبا.[4]

ومن ثمّ، فقد نشأت علاقة تواشجية بين الواقع واللاواقع، وبالتالي، علاقة إنتاجية لأدب جديد، قائم على "هاجس المعرفة، شأنه شأن الأدب في عصوره كافة، هذه المعرفة

---

[1] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، ص:217.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:93.

[3] نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص:244.

[4] ينظر: تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:151.

تؤكد على أنها لا تقوم على ما هو واقعي ملموس فقط، وإنما تكون بما هو متخيل أيضا".[1]

وبهذا المعنى، فإن تحويل اللغة المنطقية من خلال أدواتها التعبيرية، إلى لغة عجائبية، تأكيد على أن اللغة مكون تَحوُلي مُؤسِس ومنجز لعالم جديد يحتمل اللاواقع.

وبهذه الرؤية، نلج عوالم نصينا، وفيهما تقوم اللغة، على ما تحمله من تجربة المبدعين، بانفتاح على عوالم لا متناهية، تتسم بالتّداخل والغموض والإدهاش.

**أ/بنية التوابع والزوابع:**

يمتلك ابن شُهيد لغة خاصة به، يتوافر فيها الكمّ الهائل من المفردات، والسياقات الإبداعية، زيادة على قدرته على استيعاب الأساليب الأدبية، وملكته في هضمها، والتّفنن في استخدامها. ومن يمتلك هذه القدرات لابدّ أن تنزاح القواعد، والأساليب، والمفردات، والأصوات في أدبه.

إن طموح ابن شُهيد في ابتكار قواعد الإبداع والتّميز، دفعه إلى البحث عن لا نمطية كتابية، يتميز بها، فوجد الخيال خير رافد يُغني هذا الابتكار ويُعمق تجربة الإبداع.

من هنا، يبدع خيال ابن شُهيد كتابة بِطاقات إبداعية مبتكرة، فيصوغها في تجربة جديدة محاولا فك لغز الحياة، بالجمع بين الواقع واللاواقع، بروح الحيرة والتّوهم، فيخلع عليها الجدّة والغرابة، إذ يُعيد إنتاجها في توابعه وزوابعه باعتماده تآلفا عجيبا فيه كثير السّحر والدّهشة.

إن التوابع والزوابع على الرغم من اشتراك التجارب الإنسانية فيها من شخصية واجتماعية وثقافية وتاريخية وخرافية، إلا أن الغالب عليها الخيال الذي يصوغها صياغة لا حدود لها، فمثلا يذهب الخيال بعيدا عن العقل إذ ينفلت من عقاله، فإنه يأخذ بهذه التجارب البشرية إلى أقصى العوالم، فالخيال سيّد الصياغة في التوابع والزوابع بما فيها من سحر وجمال.

سنحاول مقاربة إشكالية القدرة على تطويع اللغة وتشكيلها بما يتجاوز إطارها المألوف الكتابي، واستثمارها باستغلال مستوياتها التّصويرية والدلالية والتّركيبية، نحو صوغ خطاب يخرج عن مألوف اللغة(عجيب).

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:

. (www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis)

فالبّحث عن لا مألوفية اللغة يحتل موقعا بؤريا في بناء العجيب، وتوجيهه إلى تجاوز الواقع فـ"اليوم لم يعد بمقدور الإنسان أن يعتقد بواقع مستقر خارجي، ولا بأدب، ما هو إلا نسخ لهذا الواقع. فالكلمات أحرزت على استقلال، فقدته الأشياء (...) والأدب العجائبي نفسه، الذي يدمّر على مدى صفحاته، العمليات المقولية اللغوية".[1]

فاللغة عند ابن شُهيد خصوصية واختلاف في الآن ذاته، فهي إبداع تكويني بنائي، قائم على زوال الحواجز بين الواقع واللاواقع. وهذا ما يجعلها تثير المتلقي/ القارئ، وتحفزه لولوج عالمها.

إذ يخرق السّارد في توابعه وزوابعه الأعراف اللغوية المتعارف عليها في العلاقات اللغوية المألوفة والبناء التقليدي للجملة، على مستويي البلاغة والنحو.

فالمتصفح للرسالة يجد كاتبها يتلاعب باللغة، إذ ينقلها من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تبتعد عن سنن القاعدة العامة، وتتجاوزها.

لذا، فإن هذه الدراسة، تطمح إلى التّعرف على اللغة التي استعملها الكاتب في بناء عالمه العجائبي، من خلال دراستها ضمن دائرة الانزياح؛ الذي يعني خرق المألوف في اللغة العادية، والخروج عنه، بحيث يُحيلنا بتحويلاته لهذه اللغة عن المعنى الأصلي لها، إلى معنى يُثيرنا، ويخرق أفق انتظارنا.

وهذا الاهتمام بتأثير اللغة، وخروجها عن المألوف من استعمال اللغة، وسننها اتخذ أشكالا وصورا متعددة في رسالة التوابع والزوابع: كالمجاز، والاستعارة، والكناية، والتّقديم والتّأخير، والالتفات، والحذف، وغيرها من القضايا البلاغية والنقدية الأخرى.

ولأن سير البحث يقتضي الوقوف عند لغة التوابع والزوابع ذات المنحى العجائبي، فإنه لا يمكننا في هذا الحيز البسيط من البحث الوقوف على جميع نماذج اللغة الانزياحية كاملة من: تشبيه، استعارة، كناية، أو تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف، وغيرها من الخواص الأخرى التي تعتري التراكيب الأدبية واللغوية، لذا سنقتصر اهتمامنا في هذا الجزء على بعض النّماذج والإشارات السّريعة على وقفات بلاغية ولغوية لبعض هذه الخواص، إذ ليست غايتنا هنا هي تتبع هذه الخواص لذاتها، بقدر ما هي إطلالة نقدية على تركيب الجملة في لغة الرسالة، للنّظر في مدى تمثيل هذه التّشكيلات المجازية واللغوية للون العجائبي.

---

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:152.

## 1/ الانزياح الدلالي:

**عتبـة:**

كثيرة هي الأساليب البلاغية التي تستعين بها اللغة، لتحيي جمودها، وتبعث فيها روح البيان والجمال والإبداع. فتقوم هذه الأساليب بنقل اللغة من شكلها التقريري البسيط إلى طاقة تعبيرية تطفو فوق الأسلوب العادي، وهذا ما أطلقت عليه الأسلوبية الحديثة اسم الانزياح الدلالي أو الاستبدالي؛ وهو "أعمق مستويات الانحراف اللغوي في بعده المجازي لقدرته على خلق شعرية الخطاب الأدبي من زاوية تحول المعنى من الإفهام إلى التّلميح، ومن الحقيقة إلى المجاز". [1]

ومن هنا، عُدّ الانزياح قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، فكلما انحرف الكلام عن نسقه المألوف تاقت النفس لسماعه، لما فيه من تجديد وجمال.

وحين نقترب من هذه الرؤية في فهم "الانزياح الدلالي (...) فإننا نطرح على التّو مسألة (التشبيه، والاستعارة، والكناية)، وما تبع ذلك من تلوينات أسلوبية محركة لطاقة المعنى. فكل هذه المستويات البلاغية المجسدة لـلانزياح الدلالي "تجعل الخطاب الأدبي خطابا ينفتح على جماليات التأويل، وتعدد القراءة".[2]

ما من شك أن التشبيه يأتي في مقدمتها باعتباره الوسيلة الصورية المفضلة عند معظم النقاد والبلاغيين، ومن خلال تعريف القدماء للتشبيه، وحديثهم عنه نجد تصورهم له يقوم على أساس من التناسب الشكلي أو المعنوي، فهو: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه. إلا ترى قولهم "خد كالورد"، إنما أرادوا حُمرة أوراق الورد، وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صُفرة وسطه، وخُضرة كمائمه".[3]

ومن صنوه الاستعارة فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتشبيه عند القدماء، وفي هذا المقام دعا عبد القاهر الجرجاني إلى القول: "اعلم أن الاستعارة كما علمت تعتمد التشبيه أبدا".[4]

---

[1] عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004– 2005م، ص:108.

[2] المرجع نفسه، ص:109.

[3] أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1401هـ – 1981م، ج:01، ص:252.

[4] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: أسرار البلاغة، ص:50.

والحق أن هذا الارتباط لم يأت من فراغ؛ لان الاستعارة في الأصل "تشبيه حُذف أحد طرفيه، وأداته، ووجه الشبه، فهي من المجاز اللغوي".[1] لها أقسام كثيرة تفنن البلاغيون في تصنيفها، لاعتبارات مختلفة.

وعلى العموم، فالتصوير عن طريق الاستعارة يقوم على درجة من درجات إخفاء التصورات التجريدية شكلا محسوسا؛ لأن "العملية الاستعارية هي نقل خصائص مجال مرجعي حسي إلى مجال ونظام تجريدي. وهو نقل يتم وفق أشكال التحويل وأنماط التناسب والتماثل"[2].

ويشكل الفضاء العجائبي لرسالة التوابع والزوابع من جملة من الانزياحات الدلالية صاغها ابن شُهيد بفكر شعري ونثري مجسدا الفعل العجائبي الذي سنراه لاحقا.

تمثل الانزياح الدلالي في شكل التشبيهات، المرسلة منها والبليغة، فمن ذلك قوله: "فقلت: أنظره، يا سَيّدي، كأنه عصيرُ صباح، أو ذَوبُ قمرٍ لِيّاحٍ"[3] فنلمس في هذا اللون البياني تشبيها مرسلا يحوي تصويرا فنيا وموضوعيا فريدا، وهذا عندما حاول تصوير صورة القمر في صورة الماء، وذلك لما كان يستعرض قدراته التصويرية أمام زبدة الحقب تابع بديع الزمان الهمذاني، فالصورة هنا تقوم على تشبيهه الماء بالعصير، ويضيف عديد التشبيهات الواحدة تلو الأخرى، وذلك من خلال معارضة تابع بديع الزمان الهمذاني في وصفه الماء دائما؛ يقول: "قلت: أسمعني وصفك للماء. قال: ذلك من العُقم. قلت: بحياتي هاته. قال: ازرقُ كعين السِنَّور، صاف كقضيب البِلّور انتُخِب من الفُرات[4]، واستعملَ بعد البَياتْ[5]، فجاء كلسان شمعة في صفاء الدّمعة"[6]. فالمنقب في ثنايا هذه الصورة يلمح ألوانا عدة حشدها ابن شُهيد للتعبير عن لون الماء وصفائه؛ ففي لونه زرقة تشبه عين القط، ولصفائه اختار البلور

---

[1] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 1417هـ – 1996م، ع:04، ص:84.

[2] عائشة أنوس: أساليب التخييل في الفلسفة، مجلة فكر ونقد، الكترونية، مجلة فكر ونقد: العدد 48، أفريل 2002: (http://www.aljabriabed.net/n48_14anusaicha.htm)

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:128.

[4] الفُراتُ: أشد الماء عذوبة. ابن منظور: لسان العرب، ج:13، ص:264. (مادة فرت).

[5] البيات: كل من أدركه الليل فقد بات، والمقصود هنا أن الماء الذي يبيت يصبح صافيا وباردا. ابن منظور: لسان العرب، ج:02، ص:186. (مادة بيت).

[6] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:128.

ولسان الشمعة والدمعة، وهذه مواد تصويرية استعملها ابن شُهيد في عرض معانيه ومقاصده، مما يدل على إتقانه الصور المبتدعة، فجاءت الصور على درجة من الطرافة والدقة العجيبة في الرسم والوصف.

ومن الغرابة في التصوير، والمستوى العالي من التشبيه البليغ أن يأتي ابن شُهيد بوصف للقبيطاء[1]، فهي "نُقرَة[2] الفضة البيضاء، لا تَرُد عن العَضَّة. أبنارٍ طُبِخت أم بنورٍ؟ فإني أراها كقطع البلور، وبلوز عُجنت أم بجوز؟"[3]، فهذا الوصف المثير للحلوى ذات اللون والمذاق الشهي جعل التشبيه خياليا مركبا، فقد أحدث تأثيرا معنويا في صياغة غريبة متميزة، تتيح تفجير اللغة، والخروج بها عن الأنماط الوصفية العادية، وتجاوز الصورة الواقعية للحلوى، من خلال تشكيل حلوى جديدة، هي حلوى الفكرة المتخيلة، جاعلا من الوصف نقطة محورية، لاختيار ما يصلح للإحاطة بمنظر الحلوى المتخيلة.

وهكذا، وظف ابن شُهيد عديد الانزياحات التّشبيهية إلى مستوى يريد أن يبلغ به إثبات جدارته وفحولته الأدبية، ولهذا المنطق الشُهيدي قدرة ممتازة على خلق صور بعيدة عن التّشكل، صور استثنائية تقنع القارئ بواقعية ما يقرأ.

وقد كثرت مظاهر الانزياح الدلالي بشكل يعتمد التشخيص والتجسيم، وذلك من خلال إلباس المعاني صورة حية، وطبع الصفات الإنسانية على المنعوتات، وبثّ الحياة والحركة، والنشاط فيها، وخير ممثل لذلك؛ الاستعارة.

وتمثل الانزياح الدلالي في شكل الاستعارة التي وظفها في قوله:

تكلّفتُها واللّيلُ قد جَاشَ بَحرُه * وقَد جَعلتْ أمواجُه تتكسّرُ.[4]

فيتشكل الفضاء الشعري في الجملة الشعرية (وقَد جَعلتْ أمواجُه تتكسّرُ) من انزياح دلالي صاغته الاستعارة المكنية، وهذا على سبيل تجسيد المعنى الحسي بالمعنى المادي الحيوي له دلالة الانفعال، والحركة، وبعث الحياة من جديد، والمبالغة في إبراز المعنى

[1] القبيطاء: الناطف، نوع من الحلوى. ابن منظور: لسان العرب، ج:12، ص:11. (مادة قبط).

[2] النُّقرة: القطعة المذابة من الذهب أو الفضة. المصدر نفسه، ج:14، ص:335. (مادة نقر).

[3] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 120.

[4] المصدر نفسه، ص:92.

الموهوم إلى الصورة المشاهدة، فهي بهذه المبالغة تخرج ما لا يدرك إلى ما يدرك بالحاسة تعاليا بالمُخبر عنه وتفخيما له، إذ يصير بمنزلة ما يدرك ويشاهد ويعاين".[1]

وأحيانا يتجه ابن شُهيد بلغته الانزياحية إلى مجال واسع ومتشعب من العلاقات الفنية واللغوية من خلال الاستعارة التّصريحية التي وصف بها البرغوث قائلا: "أسود زنجي"[2]، فقد حذف المشبه الذي هو (البرغوث)، وصرّح بالمشبه به وهو (الزنجي)، وهذا على سبيل الاستعارة التّصريحية. ففي هذه الاستعارة تعمد من ابن شُهيد في رسم صورة هزلية مثيرة للاشمئزاز من هذه الحشرة وأذاها، وجاءت لفظة (زنجي) لتتذكر بثورة الزنج المعروفة في التاريخ الإسلامي، إذ عاثوا في الأرض فسادا وخرابا دون اعتبار لأي وازع ديني أو أخلاقي، والحال نفسه مع (البرغوث) المخرب، الذي يأتي على الأشياء مفسدا مُضيعا، لذلك جاءت الصورة الموالية خير معبر عن ذلك، حيث يقول: "وأهلي وحشي"[3] فرغم أنه يعيش وسط الناس إلا انه بقي متوحشا لم يستأنس بهم، فهو "يستحل دم كل كافر ومسلم"[4] فلا يفرق بين مسلم وكافر، وهو أيضا "يهتك ستر كل حجاب"[5]، فهذا قمة الوحشية والأنانية والتخلف، ولا يجد ابن شُهيد خير ختام لهذه الصورة إلا قوله: "هو أحقر كل حقير، شرّه مبثوث، وعهده منكوث".[6]

وبذلك، يظهر الانزياح ظاهرة أسلوبية مجسدة لقدرة المؤلف في استخدام اللغة، واللعب بمستوياتها، و"توسيع دلالاتها وتوليد أساليب، وتراكيب جديدة لم تكن دارجة، أو شائعة في الاستعمال"[7]، فالمؤلف يبتكر جديدا من الوصف، الذي هو تكملة لأفكاره الكامنة، التي جاءت على شكل انعكاسات لواقعه المكثف والمشحون، لا تكاد تظهر، خالقا بذلك وصفا خاصا، يرتبط بالتغريب حد الإغراق.

---

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني البيان البديع)، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2009، ص:392.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:125.

[3] المصدر نفسه، ص:125.

[4] المصدر نفسه، ص: 126.

[5] المصدر نفسه، ص: 126.

[6] المصدر نفسه، ص: 126.

[7] موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد، ط1، 2003، ص:58.

## 2/ الانزياح التركيبي:

### عتبـة:

يحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب والفقرة. وكل من أتى القدرة على خرق طريقة الترتيب أو الربط هاته' تسمّى مبدعا قادرا على "تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن"[1]. ومن شأن هذا، إذن، أن يجعل متلقي هذا الإبداع في انتظار دائم لتشكيل جديد.

ومهما يكن من أمر، فإن الانزياحات التركيبية في العبارة الأدبية – شعرية كانت أم نثرية –تتمثل في التّقديم والتّأخير، هذا المبحث الذي يتبوأ مكانة مرموقة في الدرس العربي اللغوي والبلاغي.

### 2-1/ التقديم والتأخير:

تمتاز اللغة العربية بثرائها الشديد في كونها "تمنح الحرية للمبدع كي ينسق، وينظم الدّوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريد تحقيقه، والتقديم والتأخير من أهم الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها المبدع فيحرك دوالها كيف يشاء فيقدم له ما شاء فكره أن يقدم، ويؤخر ما شاء له أن يؤخر حرصا على تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي في آن واحد"[2].

ولهذا يعد التقديم والتأخير من "الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافها"[3]، وهذا يعني فيما يعني أنه "أحد أساليب البلاغة العربية، وهو دلالة التّمكن في الفصاحة، وحسن التّصرف في الكلام، ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى".[4]

وهذا يعني أن للمبدع في العربية، وأشباهها متسعا لكثير من ألوان التّصرف، دون أن يخشى لُبسا، أو إخلالا بالدلالة.[5]

---

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1426هـ – 2005، ص: 120.

[2] سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، دط، 200، ص:222.

[3] المرجع نفسه، ص:222.

[4] يوسف أبو العدوس: االبّلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص:71.

[5] ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص:122.

والجملة في العربية "تخضع لنظام معين في ترتيب مفرداتها، بحيث يقسم النّحاة الجملة إلى مسند، ومسند إليه، ومتعلقات الإسناد. وإذا كان للجملة العربية نظام مثالي في ترتيبها، فان هذا النظام ليس مقدسا لا يجوز المساس به، فثمة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصرا، أو يؤخر آخر، والتقديم والتأخير في الجملة العربية"[1] من المباحث الهامة التي حظيت بعناية كبيرة من النحاة أو البلاغيين.

ولبيان بعض الخواص الانزياحية نورد بعض النّماذج التركيبية لتقنية التقديم والتأخير في الآتي:

صور التقديم كثيرة في الرسالة، من مثالها قول ابن شُهيد "عدمت ببلدي فرسان الكلام"[2]، فتراه يقدم الجار والمجرور (ببلدي)، عن المفعول به (فرسان)، تحديدا للمكان الذي عُدم فيه فرسان البلاغة والفصاحة، فلأهمية الفراغ أو الخلاء الذي يصنعه المكان في نفس ابن شُهيد آثر أن يفصل الجملة الفعلية (عدمت)، والمفعول به (فرسان)، ليتلقى السامع هذا المعنى قبل أن يتلقى الخبر، وليدرك حقيقة تؤلم ابن شُهيد؛ وهي عدم وجود ناثرين يمثلون النثر الأندلسي، إلى درجة انه لما آنس بصاحبي الجاحظ وعبد الحميد الكاتب راح يشتكي لهما حال بلده، ووضعه من جهة، وهذا لحبهم الجهل والأمية، وتقاعسهم عن طلب المعارف.

فالتركيب اللغوي لهذا المقطع السردي بين ابن شُهيد ومعاصريه من خصوم وحساد، له دوره في رسم شكل من أشكال تحقيق الأثر الذي يريده ابن شُهيد، فقد استطاع تحريك دوال التركيب كيف يشاء، فقدم له ما شاء فكره أن يقدم، ويؤخر ما شاء له أن يؤخر.

فالتقديم والتأخير وسيلة مساعدة لتحطيم الإطار الثابت للغة، وابن شُهيد يتقن هذا التحطيم، وهذا إن دل، إنما يدل على تمكنه في الفصاحة وحسن تصرفه في الكلام، ووضعه المعنى في موضعه اللائق به.

وقد نجد تأخيرا وتقديما من نوع آخر، في المثال الآتي: "أحمارا رميت أم إنسانا، وقعقعة طلبت أم بيانا؟"[3]. لقد قدّم في هذه العبارة المفعول به (حمارا) على فاعله (تاء

[1] فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1425هـ – 2004م، ص:203.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 116.

[3] المصدر نفسه، ص: 118.

المخاطبة) والفعل (رميت)، وكذا المفعول به الآخر (قعقعة) على فاعله (التاء). الظاهر أن المفعول به قُدم على الفاعل لعناية ابن شُهيد به واهتمامه؛ فالمفعول به كما هو معروف "فضلة تلي الفاعل، فهي إذا اقل قيمة وشأنا، ولكنه حين يغدو محور اهتمام مقدم على الاهتمام بالفاعل (...) وليس ذلك بالضرورة جهلا منهم بالفاعل؛ بل هو لمزيد العناية بمن وقع الفعل عليه"[1]. وهو الشيء نفسه عند ابن شُهيد الذي أراد الاهتمام بـ "الحمار" و "القعقعة" اللذين وصفهما به صاحب عبد الحميد الكاتب الذي ينكر عليه علمه وأدبه، ويرى تكلفه في أدبه تكلفا منسوبا إليه؛ فهو من طبعه. وهذا ما جعل ابن شُهيد يُعرض بصاحب عبد الحميد الكاتب، وينعته بأبشع صور الجهل والبَّدوية في التّعبير.

يعكس هذا التأخير والتقديم متسعا لكثير من من ألوان التّصرف، لدى السارد، دون أن يخشى لبسا، أو إخلالا بالدلالة.

**2-2/ الحذف:**

تشير بعض الدراسات إلى وجود علاقة بين البحوث الأسلوبية، والبحوث النحوية، وكذا البلاغية، بل تجمع هذه القضايا أحيانا في قناة واحدة، والانزياح التركيبي – لاسيما الحذف – أحد الملامح النحوية والبلاغية المهمة التي تصب في باب الأسلوبية، باعتباره أحد القضايا الموصوفة بالانحراف عن "المستوى التعبيري العادي".[2]

إن الإنزياح التركيبي – الحذف – "لا يورد المنتظر من الألفاظ، بل يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود"[3] حيث إن ما يقوم به المتلقي من تخيل يؤدي إلى "حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل، والمتلقي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقي"[4].

والحذف لا يحسن "في كل حال، إذ ينبغي ألا يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب، لذا لابد أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي، وإمكان تخيله"[5].

---

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص:170.

[2] فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص:137.

[3] المرجع نفسه، ص:137.

[4] المرجع نفسه، ص:137.

[5] فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص:137.

ومن خصائص اللغة العربية أن فيها أنماطا متعددة من الحذف، حيث يحذف أحيانا من جملتها أهم الأركان، بل تحذف في أحيان أخرى الجملة كاملة. وستتوقف الدراسة عند عدد من نماذج الحذف؛ ألا وهو حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية، ومن صور هذا الحذف التي آثرها ابن شُهيد، الاستغناء عن الفعل والفاعل، فتمثله في قوله: "فقال لي زهير: من تريد بعد؟ قلت: صاحب طرفة"[1]، ففي هذه العبارة نكتشف إن ابن شُهيد يحذف الفعل "أريد"، والفاعل الذي هو "الضمير المستتر تقديره أنا"، مكتفيا بذكر المفعول به الذي يصرح بما قبله، فيقول: "صاحب طرفة"، والتقدير: قلت: (أريد صاحب طرفة). والتصريح بالمفعول به وهو لفظة (صاحب) – بعد حذف المسند والمسند إليه– ووقوعه في أول الكلام يضفيان عليه – أي على لفظة صاحب – قيمة وأهمية عند ابن شُهيد، فهو شاعر كبير لطالما حاول ابن شهيد التّشبه به، ومحاكاته. فمثل هذا النوع من الحذف – أي حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به الذي يقع في صدر الكلام – يضفي على "المفعول به أهمية خاصة"[2] على حدّ قول علماء اللغة والنحو.

وهذا النوع من الحذف يتعدد في الرسالة، ولعل مرد ذلك راجع للقيمة التي يتبوؤها بعض الشعراء المذكورين في الرسالة في نفس ابن شُهيد، وهذا يجعله يفكر في لقائهم في دنيا الجن، ويحاكيهم، بل يُظهر "مقدرته على مجاراة أساليبهم".[3]

وثمة نوع آخر من الحذف يتعلق بحذف الجملة، وهذا في موضع معارضته لتوابع بعض الشعراء، حيث إنه يحذف شطرا من البيت الشعري، وأغلبها كان حذف العجز. ومن نماذج هذا الحذف في الرسالة قول ابن شُهيد:

شَجَتهُ مَغانٍ مِن سُليمَى وأَدؤرِ ...................... [4]

يعطي هذا السياق من الكلام مدلولات عديدة بين التركيب والدلالة، حيث يعمد ابن شهيد إلى ترك هذا البياض يعود – ربما – إلى أمر يتعمد ستره، فقد تكون عبارة مدح أو قبح أو غيرهما، نحن لا ندري معالم الصدر المحذوف من البيت.

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص: 93.

[2] فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1425هـ – 2004م، ص:166.

[3] محمد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر ودار الفكر، بيروت ودمشق، ط1، 1421هـ– 2000م، ص:245.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:98.

وهو كذلك يترك الجملة المحذوفة اختبارا للقارئ، الذي يتلهف ويتشوق إلى معرفة المحذوف، بل يجتهد في تأويله وإبرازه.

ومن مثاله كذلك قوله في قصيدة يعارض بها شيطان البحتري:

هذهِ دارُ زينَبٍ والرَّبابِ.......................[1].

وثمة دلالات لحذف الجملة؛ إذ الحذف فيها يرتبط بحاجة المتكلم وصلته بالشخص المعني بالكلام، فترك الشاعر هذه المساحة الفارغة للمتلقي يؤولها حسب رأيه واجتهاداته إن كان مركزا في أبيات القصيدة.

وهناك نوع آخر من الحذف، يخص الظاهرة الأكثر بروزا في الرسالة، ويتعلق الأمر بحذف الحروف، فصور حذف الحروف – بخاصة – عنده كانت بالنسبة لحرف النداء "الياء". فمن صوره قول ابن شُهيد: "فقال لي: حلَلت ارض الجن أبا عامر"[2]. والذي فيه إيجاز بحذف الحرف (يا) أداة النداء قبل (أبا عامر)؛ لأنه "منادى قريب متلقف للحديث، ولو ذُكرت لفقد التركيب انسيابيته"[3]. والتقدير: يا أبا عامر، فالملاحظ حذف حرف النداء؛ لأن المنادى قريب من مناديه. وبالشكل نفسه تراه يحذف من قوله: "لله أبا بكر"[4] حرف النداء (يا) قبل (أبا بكر)، وأصل الكلام: لله يا أبا بكر؛ لأنه يدل على قرب المنادى ودنوه بحيث لا يكون ثمة حاجة لاستخدام الأداة. وهنا، تكمن أهمية الحذف في إثارة انتباه القارئ حيث "يبعثه على التفكير فيما حُذف، فتحدث عملية إشراك للمتلقي في الرسالة الموجهة إليه".[5]

وبذلك، يصبح التّصرف في أركان الجملة مولدا للعجيب في بنية النص، إذ يتم نقل الكلام من المعقول إلى اللامعقول، بواسطة الخرق للقاعدة اللغوية، وكل من أتى القدرة على خرق طريقة الترتيب أو الربط هاته تَسَمى مبدعا قادرا على "تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن"[6]. ومن شأن هذا، إذن، أن يجعل متلقي هذا الإبداع في انتظار دائم لتشكيل جديد.

### 3/معارضة النص الشعري القديم:

---

[1] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:103.

[2] المصدر نفسه، ص:91.

[3] نادر حقاني: تحليل نص من رسالة التوابع والزوابع(إجازة تابع امرئ القيس لابن شُهيد)، الموقع السابق.

[4] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:87.

[5] فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص:157.

[6] أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص: 120.

اعتاد النقاد ودارسو الأدب على ربط كلمة معارضة بفنّ الشعر حتى شاع مصطلح المعارضات الشعرية"وأصبح يشير إلى فن قائم بذاته انتشر في فترات مختلفة في العصور الأدبية، وكان مجالا للتنافس بين الشعراء لإظهار قدراتهم الإبداعية في مُحَاكَاة بعض القصائد المشهورة التي انتشرت بين الناس بسبب جودتها وتميّزها، وكان لذلك دوافع وأهداف: أمّا الدوافع فركيزتها بذلك الأثر، وأمّا الأهداف فهي الرغبة في تجاوزه جودة وإبداعا، أو الإتيان بمثله"[1].

والمعنى اللغوي لكلمة معارضة لا تحمل تخصيصا بشعر أو نثر بل يعني بشكل عام المحاكاة والمجاراة، قال ابن منظور في اللسان تحت مادّة عَرَضَ:"عارض الشّيءَ مُعارضَةً، أي قابله، وعارضتُ كتابي بكتابه، أي قابلته، وفلان يُعارضني؛ أي يُباريني"[2]. ومن هذا المعنى جاء اصطلاح المعارضة في الشعر: "أن ينسج الشاعر على منوال قصيدة مُعيّنة لشاعر آخر أو يأتي بمثلها في وزنها، وقافيتها، ورويّها، وبعض معانيها، أو في بعض أغراضها، أو في موضوعها"[3].

ويرى ابن شُهيد أنّ المُعارضة نوعٌ من التفوّق، "وأنّ الشاعر الذي يعارض الشعراء القدماء، ويناقضهم – على حدّ تعبيره – شاعر مُجيدٌ وبارع"[4]، يقول في سياق حديثه عن أحد الشعراء الأندلسيين – وهو "عبد الرحمن بن أبي فهد" – إنه: "غزيرُ المادّة، واسعُ الصّدرِ حتى أنّه لم يكد يبقي شعرا جاهليا، ولا إسلاميا إلا عارضه وناقضه"[5]وفي الواقع "أنّ عَدَّ المعارضة نوعا من تفوق الشاعر رأي جديد كلّ الجِدّة على تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بصرف النّظر عن مدى صحّته، أو عدمها"[6].

وله القدرة على المعارضة لكبار شعراء العربية، وقد بنى "أبو عامر جُزءا من شعره عليها؛ ففي رسالة التّوابع والزّوابع نجده يعارض كبار شعراء الجاهلية الذين التقى بهم في

---

[1] عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل: "المعارضات السردية في الأدب العربي": (http://docs.ksu.edu.sa/doc/articles42/article420770.doc)

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج:04، ص:302.

[3] عمر محمد طالب: عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2000. ص: 95.

[4] عبد الله سالم المعطاني: ابن شُهيد وجهوده في النقد الأدبي، ص:129.

[5] الحميدي أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص:245.

[6] عبد الله سالم المعطاني: ابن شُهيد وجهوده في النقد الأدبي، ص:129.

رحلته إلى أرض الجن"[1]. فقد عارض امرأ القيس، وطرفة بن العبد، وقيس بن الخطيم، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّه "لم يعارض أبا تمام، والمتنبي احتراما، وإجلالا لهما، وأنّه فَضّل شعره على شعر أبي نوّاس"[2].

فهذه الفسحة التّعبيرية – المعارضة – خلقت أفقا تخييليا داخل ابن شُهيد، فمنحته حق منافسة أشخاص متوفين من عهد ولى، وبالتالي، توفرت لديه ملكة المنافسة التي ساعدته في تمثل أشخاص أحياء حاضرين بقوة أمامه، فعليه بالمضاهاة والمغالبة.

ولا يتسع مجال البحث لاستعراض أشكال المعارضة بين نصوص ابن شُهيد وكلّ الشعراء الذين عارضهم في الرّسالة، فذلك قد يتطلب بحثا مستقلا في الموضوع وعليه سنكتفي بسوق بعض النماذج المختارة فحسب.

تأثّر ابن شُهيد في شعره كله، وخاصة في مراحل حياته الأولى بالموروث الشعري الجاهلي فترسّم آثار الأقدمين، في معانيهم، ومبانيهم، وفي تراكيبهم اللغوية، وصورهم الشعرية، واتّخذ من بعض الشعراء مثالا يحتذي به، وينسج في شعره على منواله نحو إعجابه بامرئ القيس في مغامراته مع العَذَارى، ومحبوباته الكثيرات.

إن التناص في معارضة ابن شُهيد لامرئ القيس يبدو جليّا في قصيدته التي وصلنا شطرة واحدة من مطلعها، وهي تتكون من سبع عشرة بيتا:

شَجَتْه مَغَانٍ من سُليْمَى وأدْؤر[3].

يعارض فيها قصيدة امرئ القيس التي مطلعها:

سَمَا بِكَ شَوقٌ بَعْدَمَا كَانَ أقْصَرَا * وَحَلّتْ سُليْمَى بَطْنَ قَوٍ فَعَرْعَرَا[4].

نجد أن أبا عامر يعارض امرأ القيس في الوزن والقافية، فالقصيدتان على قافية الرّاء، ومن بحر الطويل، وقد تطابقت التفعيلات تماما. ويبدو أن تابع امرؤ القيس "حين سمع شِعْرَ أبي عامر أُعجِب به، وأَجَازه دون تعليق، وكأن ما أنشده له كان على درجة عالية من الجودة"[5].

---

[1] محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص:281.

[2] حسين علي الزعبي: النقد في رسائل النقد الشعري (حتى نهاية القرن الخامس الهجري)، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت، دمشق، ط1، 1422هـ-2001م، ص:306.

[3] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:73.

[4] جندب بن حجر الكندي (امرؤ القيس): الديوان، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، دط، دت، ص:330.

[1] محمد سعيد محمد: المرجع السابق، ص:282.

وإذا دققنا في المضمون العام فإنّنا نرى أنّ ابن شُهيد جارى قصيدة امرئ القيس إلاّ في بعض الجزئيات التي سنشير إليها. فابن شُهيد بدأ قصيدته "بذكر حزن امرئ القيس على سلمى ومنازلها"[1]، فقال:

شَجَتْهُ مَغَانٍ من سُليمى و أدؤر.

وهو بذلك يُحاكِي قول امرئ القيس:

سَمَا بِكَ شَوقُ بعْدَمَا كَانَ أقْصَرَا * وَحَلّتْ سُليْمَى بَطْنَ قَوٍ فَعَرْعَرَا.

وإذا عرّجنا على البيت الثاني، نجد أن ابن شُهيد يشير إلى "تعلّقه بامرأة أخرى تختلف عن سلمى وغيرها ممن عرّج على ذكرهنّ امرأ القيس في قصيدته من أمثال: أسماء، أم هاشم، وأم عمرو"[2]. فقال:

وأُخْرَى اِعْتَلَقْنَا دُونَهُنَّ ودُونَهَا * قُصُورُ وَحُجَّابُ وَوَالٍ وَمَعْشَرُ[3].

وهو بذلك يُجارِي امرئ القيس في موضوع الحب و"يختزل بالضّمير "الهاء" العائد إلى محبوبات امرئ القيس مجموعة من الأبيات الشعرية الغزلية"[4].

من خلال ماسبق، تتأكد أن المعارضة التي يلجأ إليها ابن شُهيد وفرت له تراكما شعوريا يمتزج فيه النظام بالفوضى، والوعي باللاوعي ليشكل تياراً انفعاليا دائم الحركة، اتصال واستمرار لا يعرف الهدوء، مكتنز بمختلف الأحاديث والرؤى.

وتستدعينا مُحَاكَاة أخرى لابن شُهيد عندما يرى أنّ "محبوبته من طبقة مُتْرَفَة كما هي محبوبة امرئ القيس مُنعمة"[5] فقد قال:

غَرَائِر فِي كِنٍّ وَصَوْنٍ ونِعْمَةٍ * يُحَلَّيْنَ يَاقُوتًا وَشَذْرًا مُفَقَّرَا[6].

فحَاكَاه ابن شُهيد بقوله:

يُزَيِّنُهَا مَاءُ النَّعِيمِ وَحَفَّهَا * مِنَ العَيْشِ فَيْنَانُ الأَرَاكَةِ أَخْضَرُ[7].

---

[2] حسين علي الزعبي: النقد في رسائل النقد الشعري (حتى نهاية القرن الخامس الهجري)، ص:308.

[2] المرجع نفسه، ص:308.

[3] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:73.

[4] حسين علي الزعبي: النقد في رسائل النقد الشعري (حتى نهاية القرن الخامس الهجري)، ص:308.

[5] المرجع نفسه، ص:308.

[7] امرؤ القيس: الديوان، ص:333.

[1] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:73.

إنّ ابن شُهَيد يسَتدعي المعاني الغزليّة نفسها التي ردّدها امرؤ القيس من قبل، فكما يذكر الأستاذ فاتح حمبلي أن الشعراء يقومون بإعادة إنتاج نص امرئ القيس مع بعض التّحويرات، وإذابة لعناصر النص الجاهلي في نصوصهم الجديدة، ومع ذلك تبقى العناصر المستدعاة واضحة تُحيل إلى أصولها، ومنابعها عند أول قراءة متفحصة[1].

وبهذا، عمد ابن شُهيد من خلال المعارضة، أن يلامس ذلك الوهج الشعوري، ويصبغ نماذجه بصبغة المنافسة التي تحاكي داخله المثقل بإحساس القهر وظلم الآخرين، جاعلا من المعارضة طقساً كتابيا من التعابير، وحيثما وجدت فهي ملجأ، تعكس مقولات عقله الباطن.

ولا تقتصر مُحَاكَاة ابن شُهيد في المغامرة الغزلية على امرئ القيس فحسب؛ بل يتعدّاها إلى مُحاكاة شاعر عُرف بمغامرات أخرى؛ إنّه شاعر القصائد المعروفة بسلاسل الذهب: البحتري .

لقد عارض ابن شُهيد الشاعر العبّاسي – البحتري – في قصيدته التي يمدح فيها أبا القاسم إسماعيل بن شهاب قائلا:

مَا عَلَى الرَّكْبِ مِنْ وُقُوفِ الرِّكَابِ * فِي مَغَانِي الصِّبَا وَرَسْمِ التَّصَابِي[2].

وإذا ما تتبّعنا ما قاله ابن شُهيد مُحَاكِيًا:

هذه دَارُ زينبِ والرَّبَابِ (...)[3].

يؤسس البحتري بنية القصيدة فيبدأها بالمقدمة التقليدية فيقف على الأطلال إلى ذكر أهله، ومن ثم الانتقال إلى التحدث عن محبوبته وذكرياته معها، وغيرها من الشجون والموضوعات، يقول ابن قتيبة: "إنَّ مُقَصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها (...) ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق"[4].

أما ابن شُهيد يبدأ المعارضة باستخدامه "اسم مَحبوبتَيْ البحتري نفسيهما، ثم نرى المقطع الطّللي ينقطع، وربما نجد تفسير ذلك في ضياع أشعار كثيرة لابن شُهيد، وربما

---

[2] ينظر: فاتح حمبلي: التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1425- 1426هـ/ 2004م- 2005م، ص:205.

[3] البحتري: الديوان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1415هـ- 1995م. م:01، ص:62.

[3] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:56.

[4] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج:01، ص:74- 75.

أجزاء من قصائده، أو قصائد كاملة"[1]، وقد أشار إلى هذا كل من قام بتحقيق ديوان ابن شُهيد.

فاستهلال ابن شُهيد قصيدته بذكر مَحبوبتَيْ البحتري:

هذه دَارُ زينبِ والرَّبَابِ .

وهو يقصد بذلك قول البحتري :

فَإِذَا مَا السَّحَابُ كَانَ رُكَامًا * فَسَقَى بِالرَّبَابِ دَارَ الرَّبَابِ[2].

كُلاًّ من ابن شُهيد والبحتري نظما قصيدتين على بحر الخفيف، وحرف الروي الباء، وإذا ما تابعنا مضمون قصيدة ابن شُهيد، فإنّنا نجد صَدَى معاني البحتري؛ فقد قال:

قَدْ تَرَكْنَا الصِّبَا لِكُلِّ غَوِيٍّ * وَانْسَلَخْنَا مِن كُلّ ذَامٍ وَعَابِ

وَانْقَطَعْنَا لِوَاعِظَاتِ مَشِيبٍ* آذَنَتْنَا حَيَاتُهَا بِذَهَابِ

وإِذَا مَا الصِّبَا تَحَمَّلَ عَنَّا * فَقَبِيحٌ بِمَا ارْتَضَاهُ التَّصَابِي[3].

فهو يُحاكي قول البحتري في قصيدة "هو غيث":

مَا عَلَى الرَّكْبِ مِن وُقُوفِ الرِّكَابِ* فِي مَغَانِي الصِّبَا وَرَسْمِ التَّصَابِي

عَيَّرَتْنِي المَشِيبَ، وهي بَـدَتْـهُ * فِي عِذَارِي بِالصَّدِّ والاجْتِنَابِ

لا تَـرَيْهِ عـــــارًا، فَمَا هو بِالـ * شَّيْبِ، ولكنَّهُ جَلاَءُ الشَّبَابِ

وبَيَــاضُ البَـــازِيِّ أَصْدَقُ حُسْنًا * إنْ تَأَمَّلْتِ مِنْ سَوَادِ الغُرَابِ.

ويواصل ابن شُهيد معارضته للبحتري في عديد المعاني، والأفكار بتناسق تبدو فيه المعارضة فنًّا جديرًا بالمُحاكاة باعتبارها "دليل اتساع الثقافة لا دليل ضيق الأفق، والاعتماد على الآخرين"[4]. وهناك من وقف من معارضات أبي عامر موقف الرافض المعارض لها "وأمثال هذه المعارضات، وما يُشاكِلُها كثير في شعر أبي عامر، فما يفتأ يُذكّرك بغيره، فتلقاه تابعا لا متبوعا، ومن أجلها انكشفتْ مَقاتلُه لخُصُومه، فَرَمَوْهُ بِقَوَارِصِ النّقد، وشَكُّوا في شعره،

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص:319.

[2] البحتري: الديوان، ص:62.

[3] محي الدين ديب: ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، ص:56 – 57.

[4] إيمان الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، ص:81.

وعَابُوا أخذه من غيره"[1]. فقد تَصَوَّر بطرس البستاني "أنّ هذه المعارضات تُلغي شخصية صاحبها الفنية، وتجعل منه صُورةً أو نُسخةً من غيره بدون ملامحٍ خاصة به"[2].

ولكن هل كان ابن شُهيد يستطيع أن يُطلَّ برأسه مُعارضًا، ومُناطحًا فُحُولَ الشعر العربي، ورجالات أدبه إلاّ إذا تمكّنت لديه مَلَكة النّظم، والنّثر فَعَلَتْ هِمّته، وشُحِّذَتْ قَريحته فقارب حينا، وطاول حينا آخر. فقد أجازته شياطين أبي تمام "وما أنت إلا مُحسن على إساءة زمانك"[3]. وغشي وجه أبي الطبّع – صاحب البحتري – قطعة من الليل عندما أنشده أبو عامر، وَكَرَّ راجعًا إلى نَاوَرْدِهِ. وأجازه صاحب النواسي، وقال: "هذا والله شيء لم نُلهَمه نحن"[4]. وقال له صاحب المتنبي: "إن امتدَّ به طلق العمر، فلا بدّ أن ينفُثَ بدُرَرٍ وأجازه"[5].

نحن إذا في حاجة ماسة للتفكير في العلاقة بين فن المعارضة والتفسير العجائبي لاستحضارها، فالعجائبي يتحدد في علاقته بالمعارضة، من منطلق وقوف القارئ حائرا أمام نص المعارضة، الذي يجبره على اعتباره كعالم حي، وبالتالي، الدخول في علاقة وئامية مع العجائبي، وهذا على صعيد الاعتراف بالعلاقة بين الواقع والخيال، وهو بهذا يبسط هذه المسألة ويربطها بنفسيته، إذ أن مقياس قيام العجائبي لا يوجد في النص ولكن في التجربة الخاصة للقارئ من خلال مشاعر القلق والتردد أو الفضول، وهو بهذا يؤكد كثيرا من الإفراغ الإبداعي، الذي يعجز أمامه الواقع، ويدخل منطق العجائبية المتجاوز للحدود المغلقة واختراق الصعب.

**ب/المنام:**

يقوم الوهراني بصياغة نصه المنامي، بسبك لغوي، غاية في التنسيق، يتمحور حول التلاعب باللغة. وإن هذا التّلاعب يأخذ في نفسية الوهراني وأدائه الكتابي بعدا خياليا يوهمنا ويظللنا بواقعية تلاعبه، وانه ليوسع من دائرة التلاعب، بل إنه يحملها ما لا طاقة للغة العادية القدرة عليه، راسما أجواء من الانحراف والخروج عن السياق.

---

[1] إيمان الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، ص:81.

[2] ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، ص:42.

[3] المصدر نفسه، ص:101.

[4] المصدر نفسه، ص:111.

[5] المصدر نفسه، ص:144.

وتأخذ صور هذه الانحرافات حضورا خاصا في المنام، فيسيطر على الوهراني أداء خاص به يريده ضد السياق اللغوي السائد في العربية، فيخترق عاجية الجملة واللغة إلى حيث التعبير عن خطيته الخاصة.

وبهذا المعنى؛ فإن احتواء المنام على تراكيب لغوية مؤكدة بصبغة عجائبية ينقل لنا تجربة خاصة للوهراني، تتجلى خصوصيتها في تشابك العلاقة، بين اللغة وانحرافاتها، وبهذا، يغدو المنام مؤسَسَة مُنجِزة للعجيب.

ومهما اختلفت العلاقة التي تربط اللغة بالعجائبي، فإن الإثارة تبقى المؤسس الأول، لعمليات الربط بين المشاهد العجائبية والتراكيب اللغوية، وهذا التنسيق لا يمكن أن يتم بمعزل عن جملة الصيغ التركيبية والبلاغية المتوفرة في المنام.

فبذلك أولى الوهراني عناية خاصة لبعض الانزياحات السياقية، والاستبدالية، إذ عكس مواقع الانحراف، فَحَوّله من محور العادي إلى محور النزوح.

وحين نتصفح المنام نعثر على العديد من الأساليب البلاغية التي يستعين بها الوهراني، لنقل لغته من شكلها التقريري البسيط إلى طاقة تعبيرية تطفو فوق الأسلوب العادي.

ومن هنا، عُدّت الانزياحات الدلالية في المنام من أعمق مستويات الانحراف اللغوي في بعده المجازي، حيث يتحول المعنى من زاوية الإفهام إلى زاوية التلميح، ومن الحقيقة إلى المجاز.

إن الانزياح الدلالي قضية أساسية في تشكيل جمالية نص المنام، فكلما انحرف الكلام عن نسقه المألوف تاقت النفس للاهتمام به، لما فيه من تجديد وانحرافية.

واللغة التي تتولى تصوير انحراف الكلام عن نسقه المألوف، قد تمّ إخضاعها دخل المنام إلى تحولات، وظفت صورتها واستثمرت طاقاتها في سياق الحلم، خالقة بذلك عوالم العجيب.

واستنادا إلى ذلك، فأشكال البناء الدلالي تتنوع في عالم المنام؛ لأنها تتجاوز عقلنة الواقع، لجعله مقبولا.

**1/ الانزياح البياني:**

حين نقترب من هذه الرؤية في فهم الانزياح الدلالي، فإننا نطرح على التّو مسالة (الاستعارة، والتشبيه)، وما تبع ذلك من تلوينات بلاغية محركة لطاقة المعنى.

ولذلك يجوز أن نقرأ كل صورة بلاغية على أنها عجائبية؛ لأنها تبلغ درجة من الابتعاد عن الواقع، من خلال ارتباطها بمعاني النص المنامي ودلالاته، ومن خلال قدرتها على تحقيق عوالم متنوعة من: التّحول، الانحراف، الخلق...

ومن هنا، يلجأ الكاتب للصور البلاغية لما فيها من إمكانيات تجاوز الواقع، والخروج عن نمطه السائد "ولئن كان العجائبي يستعمل باستمرار صورا بلاغية؛ فلأنه وجد فيها أصله. إن فوق الطبيعي يولد من اللغة، وهو في الوقت نفسه نتيجتها ودليلها".[1]

ويتشكل الفضاء الجمالي لمنام الوهراني من جملة من الانزياحات الدلالية صاغها الوهراني بفكر متخيل مجسدا الفعل الجمالي الذي سنراه لاحقا.

وتمثل الانزياح الدلالي في شكل "الاستعارة" التي لم يخل النص المنامي منها، فقد شكلت كل مسألة في كل مشهد من مشاهد المنام السردية استعارة إطار، وهذا حال الرسائل التقليدية، التي تعتمد "الاستعارة الإطار أو ما يسمى الاستعارة المفهومية أو الاستعارة النصية، حيث تكون المسالة بمثابة فكرة عامة للنص يقيم على أساسها الكاتب مجموعة من الأفكار الجزئية، يقدمها تدريجيا في شكل استعارات جزئية تبني وتثبت الاستعارة النصية الكبرى"[2].

من مثال الحكاية الإطار في المنام، هذه الافتتاحية التي يبدأها الوهراني "وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل الإمام الحافظ الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين ركن الإسلام شمس الحفاظ تاج الخطباء، فخر الكتاب زين الأمناء"[3]. ففي هذه الحكاية الإطار جملة استعارية أولية تمثل أمنيات الوهراني، وسعادته من الكتاب الواصل إليه "فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور"[4].

ففي الحكاية الإطار تنبثق جملة استعارات حجاجية، تمثل رغبة الوهراني في إقناع شيخه برأيه حول الكتاب الوارد إليه، حيث إنه أورد رأيه دفعات متتالية، لا دفعة واحدة، وهذا الرد تمثله الاستعارات الآتية:

- "فلما فضّ ختامه، وحط لثامه، أبصر فيه خطا أجمل من رياض الميطور.

---

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:87.

[2] يمينة تابتي: الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، مجلة الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، ماي 2007، ع:02، ص:304.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، ص:17.

[4] المصدر نفسه، ص:17.

– "ولفظا أرق من نسيم الروض الممطور".

– "قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مذهب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مذهب".

– "وجد بين جوانح الخادم من نار الشوق أجيجا".

– "وأين حمامة النّيربين[1]عن النياحة طول البين، وأين شحرور مُنين[2] عن المساعدة بالحنين".

ومن هنا: إن الحكاية الإطار، تقوى وتتعاظم، من خلال استخدامها جملة من الاستعارات – بكل أنواعها – فالاستعارة غايتها القصوى، أن تجعل من اللاوعي، صورا ذهنية واعية.

وهذا التحول من اللاوعي إلى الوعي لا يمكن أن يحصل إلا بشكل كلامي منزاح كالاستعارة.

فالتصوير الكامن في الاستعارة، جعله يقرب اللامحسوس من المحسوس، محاولة لترميم الثغرات الموجودة، والتي تمتد حتى تقيم جدارا فاصلا بين الواقع واللاواقع. وبهذا، تأتي الاستعارة وسيطا يعبر عما يحس به الوهراني، ولا يستطيع إخراجه.

نستنتج مما سبق، أن المنام يسير وفق هذا النمط، إذ نجد استعارة رئيسية تشكل الإطار العام للمنام، وفي كل مرة يسعى الوهراني إلى إظهار فكرته التي تمثل رأيه في المسالة من خلال الاستعارات الجزئية التي ترد تباعا في نص المنام.

ولقد استعمل الوهراني هذه الاستعارات كوسيلة لتأكيد أفكاره وتدعيمها؛ لان غرضه من الإتيان بها، هو وصول الرسالة بالقصد الذي يريده.

وعلى هذا النمط، تسير استعارات المنام، لا يكفينا البحث الوقوف عندها والإسهاب فيها؛ لأن غايتنا الأولى من الحديث عن الاستعارة في المنام، هو تحديد توجه الوهراني، ومدى ارتباطه بالمغزى الخفي الذي يريده، فوجد الاستعارة خير معين للتعبير المباشر، بأسلوب راق عن المقاصد.

وعلى هذا الأساس، تبدو وظيفة الاستعارة، في أنها تمنح الكاتب القدرة على التّماهي داخل أحاسيسه الغريبة، فهو بحاجة إلى توضيحها بمختلف الأساليب، وهذا ما دفعه إلى استخدامها، فالاستعارة، والتي "هي أبدا على نحو من الأنحاء اغرابية تضم حاضرا "المشبه"

[1] النيربين: روض يجمع الأشجار والأزهار مع عيون الماء.

[2] مُنين: قرية من أعمال الشام، وقيل من أعمال دمشق. ياقوت الحموي: معجم البلدان، م:05، ص:218.

إلى غائب "المشبه به" فاستخدام الاستعارة كصورة تعبيرية؛ يعني أن تخضع بدقة الغائب للحاضر، إذ إن المشبه به ما هو إلا طاقة برانية تتلاشى فور بروز المشبه، وفور انجاز النقل البلاغي".[1]

ويمثل فن التّشبيه المَعين الخصب الذي يقصده الوهراني، فسياقه يظهر جماليات المنام اللفظية والمعنوية، لذلك فهو يعتبر نافذته المطلة على أفاق الخيال المبدع.

ولأن الدراسة لا تتطلب سرد التشبيهات الواردة في المنام، بل تهدف بيان الفائدة العجائبية التي أوجدها الوهراني في تشكيل الصورة كاملة.

من أول السياقات التي وظف فيها الوهراني التشبيه ليُصور الموكب القادم من المقام المحمود، وفيها يجعل أطراف التشبيه مرسومة بأن يمثل أحدهما شيئا من الشموس، والآخر يدل على القمر، وهذا المعنى أكده الوهراني، وآثار تمكنه في نفس السامع، بما ساقه في صياغة الصورة التمثيلية، إذ شبه حالة الموكب في قدومه المحمود بالشمس والقمر في بهائهما ونظَارَتِهما، "وإذا بموكب عظيم قد اقبل من المقام المحمود كأنهم الشموس والأقمار، ركبان على نجائب من نور".[2]

إذن، اتسمت الجملة التشبيهية، بكثافتها، وباقتصادها الشديد في المفردات المُكونة لها، ويتجلى هذا الاقتصاد في نحو معبر عن الكلام الوهراني إلى ما يشبه مكون تخييلي خاص به، إذ يصوغ الكاتب التشبيهات من خلال لغته ووفق إرادته، ولا يوهم القارئ، بابتعاده عن نصه، فالتشبيهات وان كانت خيالية عنده، فهي تعبر عن موقف يتخيل حدوثه.

ومن مثيل هذا التشبيه، نقرأ المثال الآتي "فتقدمت إليه الصوفية من كل مكان، وعلى أيديهم الأمشاط واخلة الأسنان، وقدموها بين يديه، فقال صلى الله عليه وسلم: من هؤلاء؟ فقيل له: هؤلاء قوم من أمتك، غلب العجز والكسل على طباعهم، فتركوا المعايش وانقطعوا إلى المساجد، يأكلون وينامون، فقال: فبماذا كانوا ينفعون الناس، ويعينون بني ادم، فقيل له: والله ولا بشيء البتة، ولا كانوا إلا كمثل شجر الخروع في البستان، يشرب الماء ويضيق المكان".[3]

---

[1] ريكاردو جان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2004، ص:206.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:47.

[3] المصدر نفسه، ص: 48 – 49.

يشبه الوهراني أهل الصوفية بشجر العديم الفائدة في البستان، إذ إنه يشرب الماء ويضيق المكان فقط فالجامع بينهما هو عدم الفائدة.

صيغ التشبيه السابق بلغة بيانية/ بلاغية، ترفع الأفكار والأحداث إلى مستوى الدلالات التّعجيزية، فعلى الرغم من جوازية/ استباحة التشبيه في اللغة العربية، فإن ثمة تجاوزات تسلب هذه اللغة بعضا من تميزها، وتجعل القارئ يحلق إلى فضاءات العجائبي الواقِع في دنيا المنام، حيث الخيال غير المحدود.

**2/ الانزياح البديعي:**

**عتبة:**

ننطلق من فكرة "الأدب استعمال خاص للغة"، ففي هذه المقولة ما يرتبط بكتابة الوهراني اللغوية، حيث إنه يستعمل اللغة حسب درجة استحقاقها، فيوظف فيها ما يخدم أغراضه الشخصية من جهة، وحسبما يخدم أغراضه الجمالية من جهة ثانية.

فهذا الاستعمال الخاص للغة هو الذي يحدد درجة القرابة بين الكتابة المنتَجَة والأديب المنتج، ولعل ذلك ما يفسر أن المنام حقل إبداعي أكثر رحابة لمختلف أشكال التلوين اللغوي.

وبهذه الخصوصية يختلف الخطاب العادي عن الخطاب المنامي، الأول منهما يهتم بالهدف الابلاغي عكس الخطاب المنامي الذي يعكس خطابا إبداعيا تتعانق فيه الوظيفتان الإبداعية مع الوظيفة الابلاغية.

من هنا، فإن عددا من العناصر تسهم في تحفيز ذاكرة الوهراني، وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة البنائية لمنامه، من أهمها انزياحات بلاغية منتقاة تناوئ القيم الجمالية التقليدية للغة، وتوقع فوضى في مجمل الحوامل اللغوية التي قد تعطي المنام شكلا ومعنى محددين.

ولئن كان من أهم ما يميز اللغة المنامية أنها على مستوى عال من الرموز والإحالات التي تتوالد من خلال المعاني، فإن هناك انتقاء من الوهراني للغة معينة، تُفهم على أنها لغة خلق خاص.

لذا فإن، مدلولات الكلمات في المنام ليست بالضرورة ذات المداليل المعجمية، إذ إن دلالة الكلمة في الخطاب العادي محكوم بمعطيات التركيب والسياق وإن دلالات الكلمة في الخطاب المنامي محكومة بمعطيات الانحراف والجمالية.

تتوزع لغة الحكاية/ خطاب الأحداث في المنام، بين مستوى جمالي بلاغي مألوف، وهذا ما يحقق التواصل مع التراث والمتن البلاغي العربي. وبين ما هو متجاوز للغة، في مهمة بديعية/سجعية، تُعنى الكل بالتجاوز والانحراف عن لغة التّصديق.

تنتمي لغة المنام السردية إلى المستوى الثاني، وتُبدي وفاء واضحا للوظيفة الجمالية الخيالية، وتُحدث قطيعة تكاد تكون تامة مع ما هو عادي، ومسوغ ذلك، كما يبدو، حفاوة الوهراني بمقاصد المنام التي دفعته إلى كتابة تخييلية، غير حفاوته بكيفيات أدائها اللغوي.

**2- 1/ السجع:**

نلج عوالم البديع، بداية مع السجع، الذي هو "تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد"[1]، ويعتبر عند كثيرين دليلا على النثر، فقد قال عنه السكاكي: "إن الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر"[2]، فهو ميزة في الأداء النثري كما أن القوافي ميزة النظم الشعري.

أنواع وضروب كثيرة، لا يمكن إيفاؤها كاملة، وإننا سنتناول أشهر أنواعه: السجع المتوازي[3]، السجع المرصع[4]، السجع المطرف[5].

إذن، السجع تناغم موسيقي وانسجام لفظي في سياق العبارة النثرية، ترنم به الوهراني عند طرح أفكاره، محاولا اعتماده في مواضع متعددة من المنام.

وبتتبع أشكال تجلي هذا الفن البلاغي، فإنه يمكن التمييز بين ألوان مختلفة للسجع داخل المنام، يكاد يكون قليلا، لكنه ظهر جليا واضحا في افتتاحية المنام عندما يسهب الوهراني في طرحه النثري خاصة في مجال وصفه الكتاب الواصل إليه من شيخه، وهو أقل ظهورا منه في بقية المنام.

فمما جاء في وصف هذا الكتاب: "وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل الإمام الحافظ الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين ركن الإسلام، شمس الحفاظ، تاج

---

[1] جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424 هـ – 2003. ص:296.

[2] أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420 هـ – 2000. ص:542.

[3] وهو ما اتفقت فيه الفقرتان في الوزن والتقفية. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 1431 هـ – 2010م. ص:294.

[4] وهو ما اتفقت فيه ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثرها في الوزن والتقفية. المرجع نفسه، ص:293.

[5] وهو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن، واتفقتا في التقفية. المرجع نفسه، ص:293.

الخطباء، فخر الكتاب، زين الأمناء. أطال الله بقاءه، وجعل خادمه من كل سوء وقاه. فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور. وتناوله فكان في قلبه أحلى من الدراهم، وأنفع لجراح البعد من المراهم. فلما فض ختامه، وحط لثامه، أبصر فيه خطا أجمل من رياض الميطور، ولفظا أرق من نسيم الروض الممطور، قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مُذْهب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مَذْهب. وأرجو له ذلك من الله بحسن العون، فإنه يقال إن الفال مقدمة الكون".[1]

فالوصف السابق تضمن ذائقة فنية عند الوهراني المُعتد بخطيته الكتابية، وما فيها من إبداع متفرد، فهو يعرض لوصف حالة الخادم، الذي اخذ من الثقة ملجأ يصف به الكتاب الوارد إليه، فأجرى على لسانه تلك اللوحة الوصفية لوقع الكتاب على نفسه، فكان كتابا مبشرا، باعثا على الطمأنينة والسعادة النفسية، فتضمن ذلك فخرا عميقا حمّله الخادم للكتاب، مصاغ في نسيج موسيقي متناغم، من خلال استخدامه للسجع المتوالي في فقرات النص، والذي بدأه بالسجع المطرف لاختلاف الفاصلتين في الوزن، واتفاقهما في التقفية، بين قوله (الخطباء، الأمناء) و(بقاءه، وقاه)، فنجد السجعة هنا في غاية الروعة الفنية والسبك البلاغي، بين الكلمات، فلم تأت الكلمات المذكورة لمجرد السجع فقط، وإنما طلبها واستدعاها، فلا يمكن أن تحل كلمة أخرى مكانها في هذا النص.

ويرتفع صدى السجع بنوعيه الآخرين، فجاءت الفقرات على النحو الآتي: (فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور) و(فكان في قلبه أحلى من الدراهم، وأنفع لجراح البعد من المراهم)، و(فلما فض ختامه، وحطّ لثامه)، و(أبصر فيه خطا أجمل من رياض الميطور، ولفظا أرق من نسيم الرّوض الممطور)، و(قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مُذهب)، و(أرجو له ذلك من الله بحسن العَون، فإنه يقال إن الفأل مقدمة الكون).

من كل هذا، تتشكل الصور السجعية القادرة على توظيف اللمحة العجائبية التي نريد عرضها، فالعجائبي "لا يستطيع أن يدوم إلا في التخييل"[2]؛ ومعنى ذلك ارتباط الصورة السجعية بتحقيق القيمة العجائبية، ويتم ذلك من خلال القدرة على تحقيق فعاليات الخلق والمبالغة في أساليب الكلام؛ إنها قدرة يمتلكها الوهراني؛ لأنه وجد فيها كل إمكانيات تجاوز

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:17.

[2] تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:70.

الواقع "ولئن كان العجائبي يستعمل باستمرار صورا بلاغية؛ فلأنه وجد فيها أصله. إن فوق الطبيعي يولد من اللغة، وهو في الوقت نفسه نتيجتها ودليلها"[1].

وهكذا، يستمر الربط بين السجع والعجائبية في أسلوب يُضارع نموذجنا الأول، فهذا عرض آخر مُبدع، يصف فيه الوهراني حاله المتشرد بعد خروجه عن دياره ووطنه التي عاش فيها أرغد العيش وهني الأيام "كان قد ربى في السروج، ونشأ بين الجداول والمروج، يتردد من حصن اللبوة[2] إلى بساتين الربوة[3]، يرتاض في عين سردا[4]، إلى وادي بردى، ويصطبح في سوق آبل[5]، ويغتبق[6] في كروم المزابل (...) فرماه الدهر بالحظ المنقوص وطرحه إلى أرباض مدينة قوص، يتقلى في حر السعير ولا يشبع من خبيز الشعير، إدامه البصل والصير، وفراشه الأرض والحصير"[7].

فالسجع المتتابع في هذا المقطع يشيع جوا من الخلق والخيالية في تفكير الوهراني، بين الألفاظ الآتية: (السروج والمروج)، (اللبوة والربوة)، (ابل والمزابل)، (المنقوص وقوص)، (السعير والشعير)، (الصير والحصير).

فالوهراني، إذا، يصف حاله، بين سعادة مضت، وتعاسة قدمت، أتى بتلك الأوصاف، في سياق مترنم يثير القارئ/ السامع، ويبعث في نفسه مزيد التأمل في تركيبة المقطع، الذي سيحيل على صور ذهنية واعية، قدمت بفعل العجائبية، فهذه الأخيرة تقوى من خلال استخدامها الصور البلاغية؛ لأن "البلاغة والبيان، شيء واحد. غايتها القصوى أن تجعل من

---

[1] تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:87.

[2] اللبوة: مكان في الشام. جمال الدين محمد بن سالم بن واصل: مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، تحقيق: جمال الدين الشباك، دد، دط، نشره عن مخطوطات كمبردج وباريس واستانبول، ج:01، ص:197.

[3] الربوة: قيل أنها دمشق، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي: معجم البلدان، م:03، ص:26.

[4]عين سردا: يبدو أنها قرية في الشام، لكننا لم نجدها في معاجم البلدان.

[5] سوق آبل: قرية كبيرة في غوطة دمشق. شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي: معجم البلدان، م:01، ص:50.

[6] يغتبق: يشرب الغبوق وهو ما يشرب بالعشي. ابن منظور: لسان العرب، ج:11، ص:11. (مادة غبق).

[7] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:18– 19.

اللاوعي صورا ذهنية واعية. هذا التحول من اللاوعي إلى الوعي، أو من اللامعنى إلى المعنى لا يمكن أن يحصل إلا بشكل كلامي. إذ الكلمة تجيء في المعنى ضِمنا، وتِبعا"[1].

وإذ نشيد بالتناول البلاغي للسجع، ومدى ارتباطه بالمنحى العجائبي، فإن هذا الأسلوب يسيطر بشكل لافت في اللوحة الوصفية لحال الخادم، الذي يطيل السجع، وينوع في فقراته (فتمنى على الله ريح صبا تهب من نحو بلاده وأولاده، لتبرد غليل فؤاده، فهبت عليه من نحو صحراء عيذاب، بكل نقمة وعذاب، فطلعت روحه إلى التراق، وقيل من راق، ومد يده إلى الماء ليبرد كبده مما يكابده، فوجده أحر من زبل الحمام ، ومن ماء الحمام..."[2]، ويتواصل وصف الخادم في لوحات جملية مسجوعة بعبارات تصويرية قد تطول أحيانا، وقد تقصر.

وأيا كان الجوهر الذي تقوم عليه الصورة المسجوعة، فإنها ترتبط بمغزى عجائبي، الذي تريد هذه الأخيرة التعبير عنه، وهذا أمر يكشف عنه السياق، فالسجع الذي هو جزء من الصورة يرتبط بالنظرة العجائبية، وتشكل خاصة – كذلك – مميزة من خصائصها، إما من ناحية المعنى، أو من ناحية الأسلوب، مشكلة أسلوبا قادرا على بعثرة الواقع، وإعادة ترتيبه من جديد، في صور شديدة الارتباط بالنفس، ومعبرة عن هواجسها وأحلامها، ولهذا فطريقة استخدام النظرة العجائبية للغة تختلف، لتختلف معها طريقة تركيزها على جانب دون الآخر"[3].

وفي السياق نفسه لم يقتنع الوهراني بالصورة السجعية المبدعة، بل أضفى عليها ظلالا موسيقية بما استخدمه من أسلوب جناسي جاء أقل وقعا صوتيا.

**2-2/ الجناس:**

**عتبة:**

تبدو وظيفة الجناس في المنام الذي نعتبره من زاوية ما سردا عجائبيا، أكثر من مجرد نقل تصور ذهني، ولذلك وجب عليه أن يملك قدرة عالية على تقديم تصور إيهامي، الذي يقابل المعنى الذهني الذي يستحضره، ولا يتأتى ذلك إلا إذا كان قادرا على احتواء "المعاني

---

[1] كمال يوسف الحاج: في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، ط2، بيروت، 1978، ص:74.

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:19 – 20.

والدلالات الشعورية، التي تستقي من الداخل المحموم ما يمكنها من إثارة انفعال الدهشة والتعجب، المرافقين للعجائبي"[1]، وبالتالي، فهذه الحالات المرافقة للعجائبي، تساعد على تشكيل خلخلة للبنية المنطقية للجناس.

وبذلك، فالجناس يغدو تجديدا، يتجاوز البنية المنطقية للغة، خالقا بذلك تعاملا جديدا مع النص، يميل إلى إعطاء اللغة دافعا مركزا مثقلا بدافع غير معروف، يسعى إلى التعبير عن الحالات الغريبة وغير المألوفة.

وهنا، تتجلى قدرة العجائبية على استغلال طاقات الجناس، "بالشكل الذي يمكنها من التعبير عن ذاتها، وإظهار عوالمها اللامرئية، فهي تحاول أن تنقل تجربة خاصة، وعوالم نادرة، تكتسب خصوصيتها، وندرتها من تشابك، العلاقة بين الأشياء والبشر"[2] فاتحة أمام الوهراني دلالات التحول والخلق، وهذا من شأنه أن يخلق حالة من الحرية في لغته.

الجناس من أساليب العرب القديمة، التي أغنت الأدب العربي على مرّ العصور، لما له من أثر في فقرات الكلام، ورتبه في المعنى والتعبير والتجديد المعنوي.

وللجناس مفهوم اتفق عليه علماء البلاغة منذ القديم، حيث هوالكلام المجانس؛ "لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[3].

وقد استأثر الجناس بمسميات عدة في الدراسات العربية كالتجنيس، والتجانس، والمجانسة.

وإذا كان الحديث عن الجناس هو حديث عن الصورة ورسمها عبر أداة التماثل، فإن هذا الأمر يطرح على التو أنواعا للجناس، بوصفه ينقسم إلى قسمين: الجناس التام، وفيه "اتفاق في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها"[4].

أما القسم الثاني: الجناس الناقص، فهو الاختلاف في أعداد الحروف فقط[5].

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[2] المرجع نفسه، ص:194.

[3] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ج:01، ص:262.

[4] عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ملتزم للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ج:02، ص:77.

[5] المرجع نفسه، ج:04، ص:81. (بتصرف).

ورد الجناس بشكل ملحوظ في المنام، وبالتحديد في فقرات متنوعة، حيث نجد النوعين، ولهذا التكثيف دلالته، فهو مناسب لمقام النوم و التّخييل، بذلك التزيين الصوتي، الذي ينبعث من تشابه الحروف واتفاقها، من مثال قوله يصف الكتاب الوارد إليه من شيخه العليمي: "فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور. وتناوله فكان في قلبه أحلى من الدراهم. وانفع لجراح البعد من المراهم. فلما فض ختامه، وحط لثامه، أبصر فيه خطا أجمل من رياض الميطور، ولفظا أرق من نسيم الروض الممطور. قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مذهب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مذهب. وأرجو له ذلك من الله بحسن العون، فإنه يقال إن الفأل مقدمة الكون"[1].

إن منطق الوهراني يقضي بأن يكون الجناس في المنام محاولة للوصول إلى عمق القضايا الذاتية والإنسانية المحيطة به، فاستخدامه للجناس جاء رفضا للتغيير التقليدي الموروث، وخلخلته، ليصبح الجناس قابلا للقراءة بطرق تعبيرية جديدة.

وإذا كان الجناس آلية بلاغية متعارفة تقتفي أثر الجمالية الصوتية واللفظية للعبارة، فإنه في العبارة المنامية يكون ضربا من ضروب العجائبية، التي لم تعد اللغة فيها لغة تعنى بالنواحي الشكلية والزخرفية، بل أصبحت لغة التركيز على تقديم المشاعر والتجربة الداخلية.

وبذلك، يسهم الجناس في إغناء نص المنام، ليس لأنه وثيق الصلة باللغة فقط، بل لأنه يتجاوز التعبير المباشر، محدثا تغييرات داخل بنية اللغة، ومن شأن هذا أن يجعل الوهراني يعبر عن دلالات متنوعة، حيث تسقط الحدود بين الواقع المرئي المحسوس، وبين نقلات الخيال والاستيهامات المكنوزة بنسيج المنام.

فالوهراني يبحث عن تجربة فريدة تجمع الجناس باللاواقع/ الخيال، وإذا كان ما يريده هو تتبع فيض الانفعالات التي حدثت له أثناء تسلمه كتاب مولاه العليمي، فإن عليه أيضا أن يبذل جهدا مضاعفا، يتجاوز محاولات الأساليب البلاغية المعهودة في التعبير عن داخله وحالاته، وبالتالي، الوقوف عند آماله وتصوراته، التي تمتلك من الغنى ما يمكنها من خلق أحداث وتصورات عجائبية، ومن هنا، فالجناس، الذي يتناول هذه الأحوال النفسية والتأملات المستقبلية، يغدو مطالبا بأن يأتي بطريقة قادرة على احتواء هذه الأحوال والآمال، والتعبير عنها.

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:17.

وضمن هذا الفهم، وقفت العبارة الأولى (فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور) على موضوعة الراحة النفسية التي وفرها الكتاب، فنزل وقعه من النفس لذيذا، فكان ألذ من النار بالنسبة للشخص المصاب بالبرد، وألذ من الماء البارد في صدر المصاب بالحرارة.

وإن تناوله فهو (في قلبه أحلى من الدراهم. وأنفع لجراح البعد من المراهم)، وهو يحاول فك ختم الكتاب، يلمح فيه (خطا أجمل من رياض الميطور، ولفظا أرق من نسيم الروض الممطور)، فحين القراءة والتمعن، تجد براعة استهلالية من الوهراني في أن (استفتحه بكل لفظ مُذْهَب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مَذْهب)، ليختمها في أن تمنى له حسن الرعاية من الله، فإن تلك الرعاية تسدد خطاه (وأرجو له ذلك من الله بحسن العون، فإنه يقال إن الفأل مقدمة الكون).

وبذلك، عرض الوهراني مدى سعادته بوصول كتاب سيده إليه، وقمة الوصف الذي رأيناه تمّ بأسلوب راق، ظهر فيه إبداع التصوير الجمالي للألفاظ، والتوافق مع المعاني الحاملة لها. فبين كل من (المقرور والمحرور)، (الدّراهم والمراهم)، و(ختامه ولثامه)، و(الميطور والممطور)، و(مُذْهب ومَذْهب)، و(العون، الكون)، جناس، لتوافق الحرفين الأخيرين.

من المهم في هذه الدراسة، بوصفها بحثا في السرد العجائبي من حيث اللغة، تركيز الفحص على الجناس في المنام، للنظر في مقدرته على الإيهام ببناء السرد العجائبي داخل العمل المنامي "المنام الكبير".

إن الوهراني يستخدم اللغة استخداما عجائبيا، يؤدي فيه الجناس دورا أساسيا لتكثيف العجائبي، وتلوينه بما يتلاءم وانبثاق التّخييل ومضاعفة العالم التّخييلي.

يتفرد الجناس ببناء قائم على المجاز، وبقدرات هذا المجاز، تنفتح آفاق العجائبي، من خلال تألق الوهراني في استخدامه، فالواضح – بدءا – الشكل التراثي الذي وظف به الوهراني الجناس، فقد جرى شكله على سنن العرب المعروفة، والذي يُعرف عندهم بتشابه لفظتين في الحروف، واختلافهما في المعنى.

وهكذا، نلحظ جريان الأمثلة التي قدّمناها من المنام على سنن العرب المعروفة عن الجناس، والذي تتمثل في أنها جناسات واردة على النّمط العربي المعروف من مثل الجناس التام أو الجناس الناقص، فتتنوع بين كلمات متشابهة في النطق ومختلفة في المعنى، أو

ماهو عكسي على نمط ما اختلف في واحد من الأمور الأربعة (نوع الحروف، عددها، شكلها، ترتيبها).

أما الهيئة التركيبية التي قصد الجناس بها هنا، هي صورة الكتاب الوارد للوهراني من شيخه، والصفات المسندة للكتاب.

والحقيقة أن تحليل هذه الصفات الواردة في صيغة الجناس لا تحتاج إلى جهد جهيد من التفكير، فسهل التمييز بين التام منها والناقص، فالجناس هنا تم بين الألفاظ الآتية: المقرور والمحرور، وهو ناقص؛ لأن اللفظتين اختلفتا في حرف واحد مع اتفاق الحركات وترتيب الحروف.

وكذلك الحال مع بقية الكلمات (الدراهم والمراهم)، و(ميطور، ممطور)، و(العون والكون). أما اللفظتان (ختامه، لثامه) فوقع بينهما جناس ناقص لاختلافهما في أكثر من حرف مع اتفاقهما في الحركات وترتيب الحروف.

أما اللفظتين (مُذهب ومَذهب) فبينهما جناس تام، وهو ما اتفقت فيه الألفاظ في نوع الحروف وعددها وترتيبها وهيئتها، مع اختلاف المعنى.

إذن، تعرفنا على طبيعة هذه الأنواع في صيغتها الجناسية، فقد وردت الأمثلة وفق الدرس البلاغي القديم، أما المهم – الآن – هو الوقوف على المقصدية العجائبية لهذه الأمثلة داخل المنام.

إن الوهراني يلجأ للجناس بوصفه آلية تستطيع أن تصله بالعوالم العجائبية، والتي تنهض بفعل الانقطاع في تشخيص عما هو حقيقي، وتضعف صلتها بالواقع، لتصبح هي مرجع ذاتها وفق قوانين الفوق طبيعي.

من هنا، يمكن ملاحظة ما يمكن أن تقدمه هذه الجناسات من إسهام في فعل عجائبي، فالوهراني يتحدث عن الخادم الشخصية الوهمية التي خلقها، كان من أهم الأفكار العجائبية المحيطة بها ورود كتاب عليها، فراحت تصوره أوصافا مبالغا فيها، فقد يكون هذا الكتاب ذا وقع في نفس الوهراني، فهو أمتع من وقع الحرارة للإنسان المصاب بالبرد، بل ألذ من الماء البارد في صدر الشخص المصاب بالحمى.

وعليه، فهذا الإيهام بواقعية الأوصاف المسندة للكتاب، تمّ ربطها بما يلحقها من صفات أخرى، فهو أحب للقلب من المال، وأنفع للجسم من الدواء، ومنه ما يشفي الغليل،

فهو كتاب ذا لفظ شجي أرق من النسيم العليل، استفتحه كاتبه بكل لفظ مُذهب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مَذهب.

ولاشك أن هذه الأوصاف الملحقة بهذا الكتاب (الرسالة) تخلق نوعا من التردد لدى القارئ في استيعابها وتصديقها، فهي من باب الوصف النادر والمبالغ فيه، وهذا جزء من تعجيب الشخصية المخلوقة (الخادم) بواسطة لغة الجناس.

من هذا التصور فالقارئ يقف حائرا أمام نص خاص يجبره على اعتبار عالم الشخصيات عالما حيا وعلى التردد في التفسير بين الطبيعي والعجائبي.

وفي السياق نفسه، هذه أمثلة أخرى تبين مظاهر الإبداع الفني الذي يملكه الكاتب الوهراني:

1- قول الخادم يصف ماضيه القديم في مدينته: "كان قد ربى في السروج، ونشأ بين الجداول والمروج، يتردد من حصن اللبوة، إلى بساتين الربوة، يرتاض في عين سردا، إلى وادي بردى، ويصطبح في سوق آبل، ويغتبق في كروم المزابل، ويقيل في عين جور، ويصطاد في الساجور، وفي هذه المواطن كما علمت رائعة الجنان، ورائحة الجنان"[1].

إن من ينظر في هذه الأمثلة، يلمح لأول وهلة أن الجناسات الواردة تراوحت بين الناقص منه والتام (السروج – المروج، اللبوة – الربوة، سردا – بردى، آبل – المزابل، جور – السّاجور، الجنان – الجنان).

وبالتالي، يظهر المفهوم المتعارف عليه للجناس القائم على تجانس لفظين مع اختلافهما في المعنى، وهذا الظهور المعتمد من الوهراني، يجعل مخيلته نشيطة بالمعاني التي قد تتجاوز حدود المعقول، فتحلق نحو العجائبي، بل التأنق فيه، فقد اضطر إلى الجناس ليبين مقدار السعادة التي تغمره في وطنه؛ أي مقدار حال الجناس الذي أحسن استعماله. وقد أوحت كل الكلمات المتجانسة بالمشاعر السعيدة التي تسيطر على الوهراني، حيث قدم لوحة وصفية بتلك السعادة التي عاشها عبر لغة شخصيته الوهمية "الخادم".

والوهراني في أمثلة مبدعة أخرى، يقف على تركيبة وجدانية أخرى تنتمي في جوهرها إلى عالم المعاناة والخوف:

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:18 – 19.

2- يقول: "فرماه الدهر بالحظ المنقوص، وطرحه إلى أرباض مدينة قوص، يتقلى في حرّ السّعير، ولا يشبع من خبيز الشعير، إدامه البصل والصير، وفراشه الأرض والحصير..."[1].

تعتبر هذه الأمثلة، كافية لتوصيف شكل المشاعر عند الوهراني، المستخدمة بصيغ جناسية في محاولة ترميم للثغرات الموجودة، "والتي تمتد حتى تقيم جدارا فاصلا، بين الواقع؛ الذي يقترن وجوده بدلائل مادية، واللاواقع؛ الذي ينتمي في بعض الأحيان إلى عالم الروح، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تأتي الصورة وسيطا يعبر عما يحس به الإنسان، ولا يستطيع إخراجه"[2]. وهكذا، نحن أمام جملة مشاعر هي بمثابة "تأمل داخلي في تجربة حياة ممتدة وحافلة بالخبرات، إنها ليست في الحقيقة تصعيدا للإحساس بعبثية الحياة، بعد ترسبات كل التجارب الكبيرة والخطيرة"[3] التي مر بها الوهراني أو شهدها في عصره.

فالوهراني يحكي قصة معاناة خارج الوطن، الذي يرمز دائما للأمان والاستقرار، بل السعادة، وبذلك يشكل الجناس شكلا خاصا لانعكاس العالم، ولكن هذا الانعكاس يجري التعبير عنه بلغة مميزة عن لغة المعرفة المنطقية، "ومن هنا كانت الصورة دائما غير واقعية وان كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[4].

وانطلاقا من هذا الفهم، فالجناس الذي هو جزء من الصورة يرتبط بالمغزى العجائبي، ويشكل خاصة من خصائصه، فهما يتكاملان، ويشرحان بعضهما، بطريقة جاءت حاملة قدرا كبيرا من التصورات العجائبية، والتي اعتمدت على لون لغوي، مانحة المعنى حيوية، حاملة القارئ إلى عوالم الروح: السعادة ثم المعاناة، تخلصا من سلطة الواقع والحياة.

ومن الجدير في تناول الجناس في المنام: القول: إن المنام في مجمله منطوي على لغة جناسية، لا نكتفي بالتركيز على شكلها بالتركيبة التقليدية لها، بل نتعدى ذلك إلى رسم صورة اقرب إلى المجاز والمبالغة، وهما أعلى مراتب العجائبي، لما فيهما من عملية خلق

---

[1] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص:19.

[2] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[3] مصطفى يعلى: العجيب أفقا للخلاص في رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، أعمال اللقاء الثقافي الذي نظمه مختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب، 29 ديسمبر 2011، ص:103.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981. ص:127.

جديدة، من خلال نظام الجمع بين هذه التوليفات الجُملية، وبالتالي تقديم جمل تثير الدهشة، "ذلك أنها لا تجري وفق ما ارتسم في ذهن القارئ من نماذج تعبيرية، أو هي لا تسير وفق الكلام المألوف"[1].

**3/التنـاص:**

**عتبـة:**

تمثل اللغة المكوّن الأهم في بناء النص الإبداعي فهي ليست سلسلة كلمات ومرادفات منطوقة، ولا هي رموز وإشارات يستخدمها الفرد للتواصل مع المحيط، بل تعبيراً عن ثقافة أمة تحفظها سلسلة الكلمات والمعاني كمحمول للتعبير عن ماهيتها. وبالتالي فهي تكشف ثقافة الأديب واشتغالاته الفنية وتَمكنه من أدواته.

وفق هذا الطرح، فإن ما يعنينا ثقافة الأديب المحتكمة إلى مرجعيات مختلفة تتأرجح بين المنابع الدينية على اختلاف مشاربها، والمنابع التراثية وتقاليدها وأحداثها، وما إلى ذلك، وقد حاول الأدباء من خلال هذه المرجعيات أن يؤكدوا انتماءهم للتراث من جهة، وربطه بالحاضر والتطلع للمستقبل من جهة أخرى.

تأسيسا على هذا الفهم المرتبط باتكاء النصوص الأدبية على مرجعيات تسبقها بوصفها تناصا، المعروف نقديا، باعتباره "تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2]، وبهذا يكون التناص خاصية لغوية تخرج به عن كونه سرقة مقصودة حسب مباحث البلاغيين العرب في التراث النقدي القديم، ويدخل في إطار جمالية النص سواء كان النص مقصودا، أو غير مقصود، مما يجعل النص الأدبي حقلا معرفيا ونسيجا ثقافيا متين الخيوط تتداخل فيه النصوص (الاجتماعية، الدينية، التاريخية، الثقافية) الأمر الذي يجعل النص الأدبي فسيفساء من النصوص فهو لا يخلق من عدم أو فراغ، بل لابد أن يتشكل في رحم معرفي متعدد الاتجاهات والمناهج.

ومهما يكن فإن تقنية "التناص" هي ممارسة توضّح لنا مقدرةَ المؤلف على التفاعل مع النصوص سواء أكانت له أم لغيره من الكُتّاب، وهي تدل أيضا على تسلح القارئ بزاد ثقافي

---

[1] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، ص:278.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت والمغرب، دط، دت، ص:121.

ومعرفي، يتسنى من خلاله تحسس العناصر الغائبة واستحضارها، ولا بدّ أن "يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة"[1] تؤهله للدخول إلى عالم النص.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن هدفنا السعي إلى الاستفادة من التناص كأداة منهجية إجرائية في مقاربة المنام؛ لأن موضوعنا لا يتطلب التعريفات العديدة والمتباينة للمصطلح، أو البحث في جذور نشأته، بقدر ما يتطلب التساؤل لأي شيء يستعمل التناص، وكيفية استدعائه عجائبيا، إنه كسر لمنطق اللغة المنطقية، كسر يحقق الدّهشة والتّردد في التلقي.

وللتناص أيضا دوره المعبر عن مكونات العجائبية، إنه وسيلة تعبير عن زوايا الدّهشة والتّردد في النفس، لا تقوى اللغة العادية عن الإفصاح عنه.

نتبين الآن، تلك الحمولة العجائبية التي يحبل بها التناص، وروافده اللامألوفة، فيفرض نفسه على أنه واقعي مألوف، بمساعدة الشخصيات والأحداث التي نقرأها في المنام، كونه يهدف إلى معرفتهم من منطلق علاقتهم بماضيهم وحاضرهم، وباتجاه الحرص على عجائبيتهم.

إن ارتباط العجائبية مع التناص، واستحضاره، إنما يهدف إلى إمكانية تجاوز كل ما هو محسوس/ مألوف، وخلخلة للبنية المنطقية، فهو ليس إلا تكريسا لحال التّشكيل الموظف بالدهشة.

وأيا كان الجوهر الذي يقوم عليه التناص، فإنه يرتبط بالمغزى المثير، الذي تريد العجائبية التعبير عنه، بحيث تنفتح على بنى أكثر اتساعا، موظفة بما يثير الدهشة والانفعال.

وهكذا، اعتمد المنام تشكيلات تناصية، قوامها الوصف، الذي منح التعابير وضوحا، حملت القارئ إلى عوالم الزمن الماضي، محققة رحلة إلى الماضي/ الوراء، فالوهراني عايش أناسا من مختلف الطبقات الاجتماعية، وأراد أن يخلق لنفسه، عالما نصيا غنيا بالعجائبية، مسكونا بالمعاني القادرة على بعثرة الواقع، وإعادة تشكيله، بواسطة صور أكثر ارتباطا بالدهشة والتوتر.

وعلى هذا الأساس، تبدو وظيفة التناص في السرد العجائبي، "أكثر من نقل معنى ذهني، ولذلك عليها أن تملك قدرة عالية على أن تمنح الإحساس، الذي يقابل المعنى

---

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه، الجزائر، دط، 2003. ص:152.

الذهني، الذي تستحضره، ولا يكون ذلك إلا إذا كانت ثرية في احتوائها على المعاني والدلالات الشعورية، التي تستقي من الداخل المحموم ما يمكنها من إثارة انفعال الدهشة والتعجب، المرافقين للعجائبي"[1].

والمتصفح للمنام سيلمح لا محالة ذلك الزّخم الهائل من النصوص المتراكمة، المتعددة المَشَارِب والروافد، وهذا ما جعل مراجع الكتابة التي تأسس عليها "المنام" تتميّز بغناها، وتنوّع روافدها، الشيء الذي ينمّ على ثقافة "الوهراني". وقد تعددت هذه الروافد وتنوعت، فمنها: الدينية، ومنها ما هو تاريخي، ومنها ما هو أدبي.

كما أخذ تواجد هذه النصوص في المنام الكبير أشكالا محاكاتية مختلفة، كالمحاكاة الدينية (استلهام القران الكريم والموروث الديني)، والمحاكاة الأدبية (الاستشهاد بالتراث الأدبي)، وبالتالي، الحرص على معرفة النص من منطلق علاقته بماضيه، مع الحفاظ على خصوصيته الأدبية.

وسنبدأ بالنصوص الدينية كونها نصوصا مقدسة، تأتي في مقدمة النصوص الأخرى من حيث أهميتها وحضورها.

والقارئ للمنام، لا يكاد يقرأه حتى يدفعه تفكيره إلى المرجعيات الدينية التي نهل منها الوهراني.

وهكذا، نلمح هذا النوع من التفكير في مدخل منامه، عندما يقول: "رأيت فيما يرى النائم كان القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى"[2]، نلاحظ كيف اتخذ الكاتب من فكرة العروج إلى عالم القيامة والموت، رحلة انتقالية من فضاء ثابت إلى آخر خارجي ذهني متخيل في المستقبل، متخذا إياه متنفسا "لروحه المتعبة، عساها تجد في هذا العالم الرهيب خلاصا"[3].

بناء على هذا، فالوهراني بنى رحلته المتخيلة نحو عالم القيامة، الذي هو عالم أخروي، محاولا فيه استعراض آرائه بمناقشته أهم الشخصيات المعاصرة له، أو التي عرفها

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:

. (www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis)

[2] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص: 23.

[2] محمد الصالح سليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص:51.

في حياته، بل أنه في بعض الأحيان يرى انه لم يلق غايته في واقعه، فحقق الخيال له هذه الأمنية التي فقدها في الواقع.

لقد استقى الوهراني مادة رحلته الخيالية هذه الى عالم القيامة من رافد أمده لبناء منام متخيل غني بالمعالم والرموز؛ ألا وهو حادثة الإسراء والمعراج، فقد ظهر في وضوح اطلاعه على الموروث الديني، فهي حادثة تحكي صعود الرسول محمد ص ليلة الإسراء على ظهر براق إلى "السموات السبع بصحبة جبريل عليه السلام هاديا ومرشدا، وقد رأى في السماء الأولى آدم، وفي الثانية يحيى وعيسى، وفي الثالثة يوسف، وفي الرابعة إدريس، وفي الخامسة هارون، وفي السادسة موسى، وفي السابعة إبراهيم – عليهم صلوات الله أجمعين–، وكان صلى الله عليه وسلم رأى في كل سماء أشياء تأسس في ضوئها جملة من الأوامر والنواهي، ومن ثم انتهت رحلة المعراج الى سدرة المنتهى"[1]. إذ رأى من من آيات ربه الكبرى ما لا يُتمكن وصفه والحديث عنه، وقد جاء في القرآن حول سرد هذه الحادثة ما نصه: **﴿فأوحى إلى عبده ما أوحى، ما كذب الفؤاد ما رأى، أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى، وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى، عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى، عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى، إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى، مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى﴾**[2].

وما دار بين "النبي صلى الله عليه وسلم وبين من قابلهم من حوار، نقله إلى أهل الأرض بصفته عظة وعبرة، ليتذكروا قدرة الله وخلقه ويؤمنوا بمعجزات نبيه صلى الله عليه وسلم"[3].

فإعجاب الوهراني بفكرة الرحلة إلى عوالم الآخرة، لها أسس دينية، فهذه البداية التي رآها، نجد لها صورة أصلية أولى في كتابنا الكريم، من خلال تأكيد طريقة نوم البشر **﴿اللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَىٰ عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الْأُخْرَىٰ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾**[4].

---

[1] حسين جمعة: القواسم المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1425(www.awu- dam.org/trath/97/turath-97-004.HTM)هـ – 2005م، ع:97:

[2] سورة النجم: الآيات: من 10 إلى 18.

[3] حميد آدم الثويني: فن الأسلوب (دراسة تطبيقية عبر العصور الأدبية)، دار صفاء، عمان، ط1، 1427هـ– 2006م، ص:688.

[4] سورة الزمر: الآية: 42.

ولا يفوتنا في هذا المقام، أن نشير للدور الإلهي الذي تميز به معراج النبي محمد صلى الله عليه وسلم من خلال رحلته إلى السماء، في التأكيد على أن روح النائم لا تبقى في دار الدنيا، فالله عز وجل يسلب النفس "ماهي به حية (...) ويتوفى الأنفس حين تنام تشبيها للنائمين بالموتى (...) فيمسك الأنفس التي استكملت أجلها عنده، والتي قضى عليها الموت الحقيقي، فلا يردها إلى جسدها؛ وهي الوفاة الكبرى، ويرسل الأخرى النائمة"[1].

ومن ثم، فالوهراني حاكى ما يقوم به الناس عند استسلامهم للنوم من هذا المصدر الديني، ملتقطا خيط الارتقاء إلى الحضرة الإلهية، والالتقاء مع الأرواح، ثم زينها بخياله وإبداعه الفني، بحيث جعلها قاصرة على الناحية الأدبية.

ومما يمكن قوله عموما، إن أسلوب الوهراني جنح إلى المحاكاة التناصية، لكن بطريقة تأليفية محضة، إذ تعبر عن استقلاليته وتفرده باستثمار قصة المعراج، جاعلا من منامه خلقا بواسطة "تشكيل فني لذلك الخلق"[2]، وتقع على الوهراني مهمة تقديم حيثيات المنام العجائبية من خلال مادة التناص، مما يشي بسيطرة الموروث الديني على ذهن ومخيلة الوهراني.

إن استخدام الوهراني لقصة المعراج في دلالتها الجديدة، أن ذلك يحقق له مناما عجائبيا، ذا قدرة على الخروج عن المألوف، وإدخال المتلقي في غياهب التردد والتأمل، بل الدهشة والتعجب.

إضافة إلى ذلك، نجد تعالقا نصيا – ثانيا– داخل المنام استوحاه الوهراني من الآية القائلة: **﴿قُلْ إِنَّ الأَوَّلِينَ وَالآخِرِينَ لَمَجْمُوعُونَ إِلَى مِيقَاتِ يَوْمٍ مَّعْلُومٍ﴾**[3]، وهذا في معرض ذكره أن الله عز وجل بعثه من قبره، ليبلغ أرض المحشر "فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر"[4]، فالملاحظ، خلق موقف سردي مماثل بمساعدة الآية الكريمة، ذلك أن العجائبية "خطاب منفتح على أكثر من خطاب، كالخطاب الديني، والخطاب الشعبي

---

[1] غسان حمدون: تفسير من نسمات القرآن (كلمات وبيان)، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، دد، دط، دت، ص:490.

[2] عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1999، ص:08.

[3] سورة الواقعة: الآيتين: 49، 50.

[4] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص: 23.

(الخرافي)، والخطاب السياسي التاريخي، وهي في مجملها يمكن عدها أطرا مرجعية، تسهم في بناء معمارية النص العجائبي وهويته السردية"[1].

وعلاوة على ما سبق، يمكن التوصل إلى حقيقة إدراك الوهراني أن الموقف ذا هول كبير يوم الحشر، فالإنسان معرض له قبل دخوله الجنة أم النار؛ لأنه يبعث حين ينفخ في الصور النفخة الثانية، فيقوم لرب العالمين، ويبعث كلّ على ما مات عليه **﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُم مِّنَ الأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنسِلُونَ قَالُوا يَا وَيْلَنَا مَن بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ﴾**[2].

من جملة ما قيل، يظهر تماس نص الوهراني مع القرآن الكريم في ذات الفكرة، من خلال اعتماد الدليل الديني "يوم الحشر"، فيصبح الخطاب المنامي متداخلا مع الخطاب القرآني، عبر ثنائية الواقع والخيال، فالحساب والعقاب المنصوص عليه في النص القرآني شهده الوهراني قبل بعثه الحقيقي.

إن اقتحام عوالم الغيب وما وراء الواقع، تسيطر على أحداث المنام، وشخوصه، فقد قام الوهراني من خلال التناص من خلق واستحداث وقائع في منامه، شبيهة لما سيحدث للإنسان مستقبلا.

ثم يواصل الوهراني استشهاده لعديد المواقف الدينية المجسدة للبعث والحساب، فهو في موقف آخر يطرق موضوعة الشفاعة، فهاهو يصف قدوم موكب محمد عليه السلام مع أصحابه وأهل بيته وهو مقبل من المقام المحمود، قاصدا الحوض، ليصف حالة الناس المحيطين به، فهم "يضجون بالبكاء ويشيرون إليه بالأيدي، ويستغيثون عليه من كل مكان"[3] باحثين عن شفاعته، ومساعدته في إخراجهم من النار، فديننا يثبت هذا الموقف **﴿يَوْمَئِذٍ لَّا تَنفَعُ الشَّفَاعَةُ إِلَّا مَنْ أَذِنَ لَهُ الرَّحْمَنُ وَرَضِيَ لَهُ قَوْلًا﴾**[4].

لقد حاكى الوهراني موضوعة الشفاعة، لتكون مساعدة له في تمثل موضوعة الخروج عن التصرف المألوف، فاضطرب خياله وانقطعت صلته مع الواقع، مما عمق من حدة الواقع، وفتح المجال واسعا للنوم الذي يمتلك حدة أقوى للتعبير عن خواطر الذات.

---

[1] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، ص:250.

[2] سورة يس: الآيتين: 51- 52.

[3] الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني (ومقاماته ورسائله)، ص: 48.

[4] سورة طه: الآية: 109.

المنام زاخر بصنوف المحاكاة الدينية، انطلاق من تكوين الوهراني وثقافته الدينية، لكن هذا لا يلغي إقحامه عديد التناصات التاريخية، هذا انطلاقا من بنية منامه القائم على محاورة تمت بينه وبين عديد الشخصيات التي حاول استثمارها لخوض قضايا كانت تشغله، فتنوعت الشخصيات وتنوعت المواقف التي أسندت إليه.

فالأحداث التاريخية والشخصيات، ليست مجرد ظواهر كونية تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، "فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ، في صيغ وأشكال أخرى"[1].

ففي نص المنام إشارات وإحالات تاريخية كثيرة من التراث العربي، وكنا – فيما سبق – تعرضنا للشخصيات الموظفة في المنام في جزئية عجائبية الشخصية في المنام، فالوهراني قد وظف مجموعة من الشخصيات التراثية المشهورة في كتب التاريخ، والتي اعتاد الناس على حكاياتها وحضورها في الأعمال الأدبية، معطيا لها دلالات أخرى ارتبطت بالظروف الآنية للوهراني، ومضيفا بعض الأبعاد الفكرية والشعورية لذاته.

وبالتالي، توفر المنام على شخصيات دينية وأخرى تاريخية، وغيرها أديبة كما فصلنا في حضورها سابقا.

وهذا التوظيف في حقيقته عميق الاتصال بأعماق الوهراني وما يجول فيها، فمن الشخصيات من حظي باحترامه، ومنها من لقي حظه من الاهانة والسخرية، وهنا حقق غايته التي لم تتحقق في الواقع، فوجدت متنفسا لها في عالم النوم.

**في الختام:** اعتمد النصان تشكيلات لغوية مهامها الصورة، التي منحت التّعابير خصوبة، حملت معها القارئ إلى عوالم التأمل، محققة له الهروب نحو الخفي الجميل.

وهكذا، كانت وظيفة الصورة البلاغية أو التركيبية في التوابع والزوابع أكثر من مجرد نقل معنى ذهني، ولذلك عليها "أن تملك قدرة عالية على أن تمنح الإحساس، الذي يقابل المعنى الذهني الذي تستحضره، ولا يكون ذلك إلا إذا كانت ثرية في احتواءها على المعاني

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1417ه – 1997م، ص:120.

والدلالات الشعورية، التي تستقي من الداخل المحموم ما يمكنها من إثارة انفعال الدهشة والتعجب، المرافقين للعجائبي".[1]

وانطلاقا من هذا الفهم، فالاستعارة – مثلا – ترتبط بالعجائبية، من حيث إنها قادرة على "بعثرة الواقع، وإعادة ترتيبه من جديد، في صور شديدة الارتباط بالنفس، ومُعبرة عن هواجسها وأحلامها".[2]

وهكذا، تكمن القيمة الجمالية للنص، فيما يحمل من رؤية بلاغية متكاملة تسري في بنيتها اللغوية المتعالقة التي توحي دلالاتها بانزياحات متجددة ينميها السياق الذي تواكبه.

ولما كان كذلك، عبّر ابن شُهيد عن براعته الكامنة في التشكيل الفني، ومنح الجملة النثرية حيوية ودهشة أخرجتها من سذاجة المعنى ومعجمية اللفظ إلى قوة تشخيصية مشحونة بالإحساس والعقل والحركة والحياة.

وعند حديثنا عن التناص في التوابع والزوابع ينهض ابن شُهيد على تمديد العلاقة بين النصوص، فهو ينوع المحاكاة الشعرية – بخاصة – عبر استراتيجية تداخل النصوص وتحاور الأنساق، مادام أن لكل "نص أدبي ذاكرة ينطلق منها في تأثيث ملفوظاته وترصيف دواله"[3]، وإذا نحن تمعنا في قضية هذا التفاعل النصي تصورنا منطق ابن شُهيد في تشكيل كتابة حرة متخيلة متمردة ينحرف بها عن المعتاد.

أما في المنام استنتجنا اعتماد الوهراني واستناده إلى المرجع الديني – بخاصة – أقل ما يمكن أن يقال عنه: إنه يعبر عن مدى الثقافة التي يمتلكها شاعرنا موزعة بين الثقافة القرآنية، والتاريخية، فضلا عن ثقافات أخرى.

وللوهراني وقفة متميزة مع استيحاء الرموز التراثية، إذ يعمد إلى شخصيات كان لها ثقلها في رسم خارطة الإنسانية، منها ما يمثل مواقف جليلة خلدها التاريخ، ومنها ما يمثل عداوة مع الوهراني، ولعل هذا ما يفسر رغبته أن يستفيد من هذين النوعين من الشخصيات لمعالجة أو نقد واقعه.

---

[1] تمظهر العجائبي في القص الحديث:
(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis).

[2] المرجع نفسه، ص:186.

[3] عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، دط، 2003، ص:228.

**خاتمةالباب:**

تأتي الموازنة بوصفها قضية نقدية، تهتم بدراسة نواحي الاشتراك والافتراق بين الأدباء، وعلى الموازن أن يعرف الحياد في الموازنة؛ لأنه يؤدي رسالة نقدية، يوسع بها آفاق الأدب.

وعليه، بدورنا حاولنا الوقوف عند أهم وأبرز الموضوعات على مستوى النصين، في محاولة قراءة موازنة تبرز مواطن التشابه والاختلاف بينهما.

كانت قضيتنا الأولى؛ حول عامل الإخفاق ودوره في التأثير على الأدبيين، فقد كان مظهرا بارزا في حياتهما الخاصة، به عبّرا عن مشكلتهما مع واقعهما، في محاولة العبور نحو التغيير والتجديد، واللجوء إلى تجربة كتابية، يبرز بها الأديبان ذاتهما ويعبران عن نبوغهما الأدبي، في محاولة البحث عن مجد مفتقد.

أما القضية الثانية؛ المقامة، فقد أثبتنا فيها متانة تعلق الأديبين بتراثهما، ولقد سقنا من قبل رأينا في أن المدونتين استمدتا بناءهما من المقامة البديعية، ومنها استغلتا فكرة الرحيل إلى عوالم غير العوالم الحسية/ المرئية، لعقد لقاءات خيالية.

وفي المسألة الثالثة، تطرح قضية الرسالة الأدبية، فمن أبرز أوجه التقارب بين قصة ابن شُهيد وقصة الوهراني، يكمن في كونهما تأتيان ضمن فن الرسالة (الإخوانية،) التي قام كل منهما بكسر بنيتها وتغيير نمطيتها، من باب المعلوم والإخبار، إلى باب المجهول والخيال.

أما المسألة الرابعة، السخرية باعتبارها موجها نحو الخطاب العجيب، فيها يتضح اتجاه الأديبين باعتمادها تقنية ملبية لحاجتهما، بعدما فقداها في دنيا الواقع.

فالسخرية، عندهما أسلوب مساعد للانتصار على الأشياء والأشخاص، فبعدما شَهِدا ألوان الكآبة، وعمق الإحساس بالكارثة، وعبثية الوجود والموجود، تأتي السخرية منقذا وحيدا لهما.

والمسألة الخامسة، خصت الكتابة تجربة للحرية، لقد تبنى الكاتبان تجربة كتابية مميزة ولجآ بها عوالم التاريخ والأثر، استنجدا بكتابة تؤدي بهما إلى التخفيف من كافة الارتباطات والتوجيهات الخارجية.

إن صح القول أسميناها بالكتابة المستريحة أو أدب الظل، وفيه يطلق الأديب العنان لجميع زفراته، نقدا ودفاعا من جهة، وإظهارا للبراعة الأدبية من جهة ثانية.

آخر مسالة ختمنا بها كانت؛ اللغة العجائبية، فقد تناولنا فيها استثمار الكاتبان الظواهر التركيبية والفنية التي تمتلكها اللغة؛ لأنها وسائل مساعدة على تجاوز صور الواقع، نحو تخيّيل واقع جديد.

إن اللغة ضمن هذا الإطار قد حققت تفاعلا بين السياقات التركيبية والبلاغية من جهة، والقصة العجائبية من جهة ثانية، بالشكل الذي يُمكِنها من التعبير عن ذاتها، وإظهار عوالمها، فهي تحاول أن تنقل تجربة الكاتبان، متجاوزة العوائق المفروضة عليهما، وهذا من شأنه أن يخلق جوا من الحرية لديهما.

وإذا ما عرجنا نحو التناص في النصين، فإننا نعثر عليه كتقنية تنهض عليها الكتابة الإبداعية، لا تقتصر فقط على كونه تداخل نصوص وسلسلة خطابات يحفل بها النص النموذج، وإنما يتعداها لتشكيل خصوصية لدى الكاتبين ترتبط بالتصوير والإبداع. لهذا أتى النصين حسب حاجيات كاتبيهما: حاجة أولى: ما يجب في الكتابة من معالم التراث والتواصل، وحاجة ثانية: ما يجب من الاهتمام بمظاهر الإنتاج الإبداعي، قصد إكساب النص تشكل متلون وثراء متخيل.

# الخـــاتمــــة

# الخاتمة

لكل عمل بداية ونهاية، ونهاية هذا العمل خاتمة، حاولنا فيها الإلمام بأهم المحطات الرئيسية التي استوقفنا عندها الموضوع، وحان الحين إيجاز أهم ما خرجت به الدراسة من نتائج، وفق الترتيب الذي ارتأيناه في منهج البحث، فالنتائج نجملها مثلما توزعت أبوابها على النحو الآتي:

**المدخل: العجائبية: مفاهيم منهجية:**

تمت فيه دراسة حدود العجيب الاصطلاحية، والتوقف عند أهم المحطات التي يحويها المصطلح، فأفصحت عن الاضاءات الآتية:

1- تتبعنا مفهوم العجيب في اللغة والقران الكريم، فتبين أن هذا المصطلح قديم التداول، وأنه يرد بمعاني الاستحسان أو الاستنكار أمام الشيء غير المألوف، كما تتعد الصيغ المنبثقة من العجيب، لتتفاوت في مستوى التّعجيب، ودرجة التّعجيب، فيتم الانتقال من العجيب إلى العُجاب ثم العجّاب.

2- أما بالنسبة لحدود العجائبي كما جاءت في الفكر العربي والغربي، فهي تشترك في أن العجائبي يتأسس على قاعدة الحيرة والتّردد، التي تنتاب كل من الفاعل(الشخصية) والمتلقي، وهذا حين تلقي ظاهرة غريبة تتجاوز الطبيعي.

3- بالرغم من حداثة الدراسات العجائبية، فهذا لا ينفي تجلياته المبكرة في النصوص التراثية القديمة العربية والغربية على حد سواء.

4- تعدد مصطلح العجائبي والتبست مفاهيمه، فهي لا تحصى: الغرائبية، الفانتاستيك، العجيب، الخارق، الوهمي، الخيالي، الفانتازيا، الخرافة، المدهش، اللامعقول...

5- خلصناالاختيار مصطلح العجائبية مقابلا عربيا للمصطلح الفرنسي LE FANTASTIQUE معززين هذا الاختيار بجملة من الاعتبارات، من بينها أن العجائبية أكثر تعبيرا عن اللاواقع دون غيرها من المصطلحات التي يحويها ضمن صنفه: كالغريب والفوق طبيعي والفانتاستيكي.

**الباب الأول:العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع:**

تشكل "التوابع والزوابع" عالما لا متناهيا من القصص الساحرة، أعلنت في ظواهرها السردية التي بنيت عليها عن امتلاكها سمات تكاد تكون خاصة بها، ومميزة لها عن أنواع السرديات القديمة، بعد أن هجرت الأنماط الكتابية المعروفة في الأدب العربي، فأنتجت قصة خيالية نحو عوالم الخارق والعجيب، قصة يكمن جمالها في مقوماتها الفنية: الشخوص، الأزمنة، الأمكنة، ولهذا سنسعى مبرزين أهم هذه المكونات من خلال هذه النتائج التي خلُص بها هذا الباب:

1- توفرت الرسالة على مكون "الشخصيات" الذي من شأنه أن يقوي عملية السرد، فيجعل للرسالة حضورا أدبيا، وجذبا للقراء نظير حبكتها المحكمة. وقد توفر هذا المكون على إشارات بسيطة:

- الشخصية العجائبية التي نقصدها – في التوابع والزوابع – هي تلك الشّخصية النابعة من حضن الواقع والمعبرة على مستوياته المختلفة، وخاصة تلك التي أُضفي عليها طابع التّعجيب والتّغريب.

- تضعنا التوابع والزوابع العجائبية أمام شخوص فجائية الظهور، وسريعة الاختفاء، وهذا مالا نتقبله نحن الشخوص الطبيعيين؛ لأننا نقف فجأة أمام أمور لا تقبل التفسير. لهذا تكون الشخوص مرتبطة في حضورها وحركتها وصفاتها بما هو فوق الطبيعي.

- انبنت قراءتنا للشخصية العجائبية في التوابع والزوابع بالبحث في العلامات الخصوصية عبر التفاصيل المتعلقة بالتصوير الخارجي الذي يَعتَمل في وصف حركاتها وملامحها، ثم البحث في بنية الأسماء التي تميزها، ولا يعني هذا أنها تحمل الاسم الواقعي نفسه.

- تذهب رسالة التوابع والزوابع إلى استحضار شخصيات متنوعة، بين شخصيات شاعرة، وأخرى ناثرة، بالإضافة إلى بعض الشخصيات الأدبية التي مجالها اللغة والنحو، وأخرى مجالها النقد. وطبعا هي شخصيات تنتمي لعالم الجن، وهكذا حرص مؤلفها على جعل شخصياته من الجن تتفق مع الإنس من حيث السلوك والهيئة، إذ جعل تطابقا بين هؤلاء التوابع من الجن وبين الشعراء والخطباء الذين انتقاهم.

-انتشار واسع لمخزون الأسرار، والطلاسم بصورة شديدة الوظيفية تحفزنا لنخوض العملية السردية، كاشفين عن أسرار الأسماء التي خرق بها ابن شُهيد المألوف، لاجئا إلى عالم الجن

والشياطين علّه يجد ضالته هناك؛ وهي إرضاء حاجته النفسية المتمثلة في إعادة الاعتبار لنفسه.

2- لا يتم الوقوف على كامل السرد داخل الرسالة من دون البحث في مكون الزمن، الذي بدأناه – كالعادة – بِمِهاد أوجزنا فيه مفهوم الزمن عامة، والزمن العجائبي خاصة.

- كان للمزج بين عالم الواقع وعالم الخيال آثار لا تخفى على بناء زمن السرد في التوابع والزوابع، فقد راوح ابن شُهيد بين الزمن الطبيعي وزمن النص المتخيل.

- تقوم دراستنا للزمن في التوابع والزوابع على أساس خاص قائم على عجائبية الحدث وكسر قانون السببية، فتبدو الأحداث غير قابلة للتفسير بنواميس الحياة اليومية، التي يعيشها الإنسان، وهنا يبدو عنصر التلاعب بالزمن الحقيقي واضحا في الرسالة لصالح المؤلف الذي يشغلها ويضفي عليها لمسة فنية تُغيِب المنطق والعقل، وتُحضر الخيال واللاواقع.

- كثرة المفارقات الزمنية، دليل على أدبية وبراعة الراوي في سرد نصه، وكذا تعقد النظام الزمني للخطاب، فقد حضر الاسترجاع بكثرة في نصنا على حساب الاستباق؛ ولأننا ندرس الزمن العجائبي، فلم نحتج للاسترجاع بوصفه استرجاعا لمقاطع ولقطات ماضية، فهو ليس غيبيات ومفاجآت يصرح بها السارد، بل تركيزنا كان على الاستباق ليحمل دلالة الاستشراف نحو القادم البعيد، كذلك يحمل دلالات كثيرة لها علاقة مباشرة بالشخصيات فكل الاستباقات ترتبط – تقريبا- بالشخصيات، تمثل استعراضا للقدرة الخارقة التي تتمتع بها توابع وزوابع ابن شهيد، سواء معرفة الزمن والغيبيات أم كشف خبايا النفوس ومعرفة نياتها.

- والتقنية الثانية التي تصنع تفرد الزمن العجائبي في التوابع والزوابع؛ هي تقنية الحوار، إذ يسمح لابن شُهيد بتسخير الزمن وكسر قانونه وتسييره كيفما شاء، فلا يمنع ابن شُهيد شيئا من إجراء حوارات مكثفة مع شخصيات مختلفة ميتة تمثلها توابعها الحاضرة، شريطة أن يمتلك كل تابع علم الباطن في معرفة نوايا الشخصية التي يمثلها.

3- لم يغفل ابن شهيد المكان الذي تجري فيه أحداث رسالته، فرسم لنا بيئة كل تابع على حدة، بل أحسن تصوير البيئة. فاعتماده على هذا المكون لا يقل أهمية عن المكونين الآخرين، لنستدل ونستطيع الخروج ببعض النقاط الملخصة له:

- في الرسالة توزعت الأمكنة الواقعية المؤسسة بالوهم، فعند بحثنا عن سمات هذه الأماكن، من خلال حركة تنقل الراوي، وجدناها في مفتتح المدخل، حيث يلتقي تابعا يرغب في

صحبته؛ إنه زهير بن نمير، مقترحا عليه رحلة خيالية تأخذه إلى عوالم عجيبة، إعلانا منه بأن الرسالة لن تستقر على مألوفية المكان واستقراره.

– يتميز المكان في التوابع والزوابع بتنوعه وتشعبه، وجمعه بين الواقع والوهم.

– بدءا نشير إلى أنّ ابن شُهيد قد جعل أحداث رحلته في أرض الجن، حيث أقام من شخصية بطلا للقصة يتعهد حوادثها بنفسه، مستصحبا تابعة زهير بن نمير دون أن يسند إليه عملا يستحق الذكر، غير التعريف بالأشخاص، والأماكن. ومثلما وفق في رسم صورة التوابع الذين التقى بهم في أرض الجن، كان موفقا أيضا في تصوير أماكن التوابع،فتعددت التوابع، وتعددت الأماكن، والفضاءات السردية، ولهذا سنذكر بيئة كل تابع مع إبراز خصوصية المكان فيها.

– تتقلب الأمكنة من حقيقية إلى تخييلية لتسبح في مدارات اللاواقعية التي يصنعها الكاتب.

**<u>الباب الثاني: العجائبية وتشكلها السردي في المنام:</u>**

المنام الكبير نص شديد الثراء، ينتمي إلى تاريخ الفن القصصي الخلاق، الذي أسهم ركن الدين الوهراني بنصيب في تطويره من خلال المنام، وهو نص وُهب الإمتاع القصصي دون شك، من خلال بنى فنية متنوعة:

1– يستمد المنام أحداثه العجائبية من موارد عدة، تحقق حضورا مدهشا، وتخلق تعارضا ظاهريا مع الواقع الذي تتحرك فيه، ولكنها رغم ذلك، تعزز اتصالا خاصا بها، يتوحد في بنية الواقع، ويؤكد أن علاقتهما بالواقع، ليست علاقة عابرة، بل هي وطيدة، ذات تأثير وتأثر. ومن شان ذلك، أن جعلنا نعثر على ذلك في البناء الكلي للمنام.

2– استطاعت العجائبية من خلال الوقوف على بنية الشخصيات داخل المنام، أن تمنحنا دلالات عميقة للشخصيات الموظفة، بتفاصيلها وغناها الداخلي.

3– إن تنوع الشخصيات في المنام الكبير، هو قرين ذات الوهراني، الذي سعى لخلق شخوص من منابع مختلفة، حقيقية أو تخييلية من جهة، وإنسانية وملائكية وطبيعية من جهة أخرى.

4– ألفينا الوهراني يحقق مفهوم الشخصية العجائبية من خلال السمات والصفات والأبعاد النفسية والفيزيولوجية التي يضفيها عليها.

5- يستحيل المنام إطارا عجيبا يجمع فيه السارد شخوصا من مختلف الأزمنة والأمكنة، لتلتقي جميعا حول محور واحد هو محاورة الوهراني، وهذا الجمع بين الشخوص، يجعل القارئ مشتتا أمام منطق يصعب منطقه، فكيف للسارد أن يجمع هذه الشخوص المتنوعة في موقف واحد.

6- الزمن الذي اختاره المنام زمن مبتكر يتعلق بعالم الغيب ومحاولة ارتياده وإطلاق الحرية للخيال وللعلاقات بين الأزمنة والأمكنة.

7- إن الإمساك بحجم الزمن وتحديد مضمونه واتجاهه، لا يمكن أن يتم إلا عبر تحديد موقع الحكايات ضمن تفاصيل المنام، فهي الفاصل بين زمن طبيعي مسترسل تستوعبه المفاهيم وتُجلي حركيته، وبين زمن عجائبي يعيد إنتاج نفسه من خلال سلسلة من الحكايات التي تكتفي بالتشخيص.

8- ينطوي المنام على زمن وجودي أنطولوجي، حيث يلغي من أوليته، ويبحر في زمن المطلق، فأحداث المنام تنطلق في عالم متحلل من كل ضغط زمني.

9- أحداث المنام لم تقع فعلا في الواقع، بل زمنها الاستقبال، وهنا يكمن العجيب، فكيف لنا أن نتحدث عن "حاضر" يدور في المستقبل، وإن حدث هذا إنما على سبيل العجيب والمستحيل مخالف لما هو موجود في أحداث وجودنا المألوفة.

10- العالم الذي اختاره الوهراني لتنمو فيه الحكاية، كان عالم الدار الآخرة، وهو عالم لم يكن تصويره عصيا على الوهراني، بل استطاع خياله أن يشكله كما شاء، عالم مملوء بالتصوير الديني، ممتد في تأويلات الشخوص الحاضرين.

11- جعلنا الوهراني نحلق في أجواء عالم المنام المملوء بالسحري والغامض، عالم كل شيء فيه ممكن، يتعاضد فيه المعقول واللامعقول.

12- المنام جنة الوهراني المتخيلة، لا الحقيقية بطبيعة الحال. ولا شك أنّ أماكن المنام وأحداثه من صراط وجنة ونار، أماكن مستقاة من أصول دينية إسلامية.

13- مقدمة المنام بدأت من ارض الواقع، وانطلقت بالمنام إلى سماء الخيال.

**الباب الثالث: الاتجاه العجائبي في التوابع والزوابع والمنام (دراسة موازنة):**

إذا بدأنا في الموازنة بين رسالة التوابع والزوابع والمنام الكبير، وجدنا أنفسنا أمام بناء متشابه في البناء والجوهر، ورغم هذا سنعتمد إجراء موازنة بينهما لعناصر تربط بينهما:

1-في النصين تمجيد للذات وإبراز لتفوق كاتبيه، في محاولة الظهور بمظهر المنتصر والمتميز، ولن يتأتى لهما هذا إلا بخلق فضاء متخيل بديل يستجيب لمتطلباتهما.

2- لقد استعمل الكاتبان الخيال لتحقيق غرض واقعي، وهو إرضاء الذات والرد على الحساد والخصوم.

3- يتبين من خلال ماسبق أن ابن شُهيد والوهراني استفادا من فن المقامة ليؤلفا رسالتين بخلق أدبي جمالي، ليقوما بتحطيمه من خلال تبنيهما الروح الوهمية، فقصدا الإثارة، والرغبة في إظهار القدرة الفائقة على الإتيان بكل مدهش.

4- النصان مجالان تحوليان في الرسالة الأدبية، حيث هاجرا نمطها المألوف ليحلا في نمط آخر، حينها تتحول وظيفتها الأدبية من سياق نصي واقعي إلى سياق نصي إبداعي. وهنا ننتهي عند بناء نصين مفارقين يقومان على اتخاذ الرسالة باعتبارها جنسا أدبيا إلى وسيلة للعبور إلى جنس أدبي آخر، وبالتالي يتم اعتماد الرسالة للعبور إلى الرحلة الخيالية، أو اعتمادها للعبور إلى المنام.

5- أخذ الاتجاه العجائبي مكانة بارزة في دائرة اهتمام كاتبينا، وذلك للهروب من خلاله من واقع اجتماعي أو سياسي، وتمرير ملاحظتهما الاجتماعية والسياسية بلغة عجائبية تتيح لهما التملص من أي مواجهة نقدية يتعرضان لها.

6- في النصين سخرية ممتدة كجسر بين الواقع والمفترض، ولا شك أن هذه السخرية هي مظهر من مظاهر النقد التي يسلكان بها طرقا خفية ومضمرة، ليضمنا فيها آراءهما وموقفهما في كثير من المسائل.

7- إن اختيار الثوب القصصي للمنام كان يندرج في إطار ما يسمى بأدب الجواب؛ لأنه جواب على رسالة شيخه العليمي.

8- إن الحرية الكتابية مفتاح رئيسي لفهم بعض أسرار الروعة والإبهار في عالم كاتبينا، وهي حرية تعود معها الرغبات محققة.

09- إن القدرة المتاحة للغة في النصين سعت لكسر حواجز الصور الثابتة والانتقال إلى طواعية التشكيل وهي قدرة تفجر ما لا نهاية له من الصور الاستعارية في اللغة إلى مواقف قصصية رائعة.

10- يعتمد النصان صيغا بلاغية متنوعة ترسم شحنات انفعالية، يتقابل ضمنها الواقع واللاواقع، وجها لوجه.

11- يستثمر النصان الظواهر الفنية التي تمتلكها اللغة؛ لأن ذلك يؤهلها بتجاوز تصوير الواقع، إلى تخيل واقع آخر، وبالتالي، فهذا الخلق المتخيل يدخلنا في عوالم الحياة الجديدة "العجائبية".

12- إن اللغة التي يناط بها أن تصوغ عالم المنام العجيب لكي تقربه من خيال سامع لم يرها، وتنقل إليه شيئا لم يخطر على بال، لغة من شأنها أن تستعين بكثير من الحرية.

# فهرس المصادر والمراجع

- القران الكريم: برواية حفص عن عاصم.

**أولا: المصادر:**

**1. ابن شُهيد الأندلسي:**

- رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، لبنان، ط3، 1431هـ-2012م.

- رسالة التوابع والزوابع (درس ومنتخبات)، تحقيق: فؤاد أفرام البستاني، دار المشرق، لبنان، ط4، تموز 1983م.

**2. ركن الدين محمد بن محرز الوهراني:**

- منامات الوهراني وحكاياته، تحقيق: منذر الحايك، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2011م.

- منامات الوهراني(ومقاماته ورسائله)، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1998م.

**3. محي الدين ديب:**

- ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1417هـ - 1997م.

**ثانيا: المراجع:**

**1/الكتب العربية التراثية:**

**4.الأبشيهي شهاب الدين محمد بن أحمد:**

- المستطرف في كل فن مستظرف، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، دط، 1412هـ-1992م.

**5. ابن الأثير الجزري عز الدين:**

- اللباب في تهذيب الأنساب، طباعة مكتبة المثنى، العراق، دط، دت.

**6. ابن الأثير ضياء الدين:**

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت.

**7. ابن بسام الشنتريني أبو الحسن علي:**

-الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان، دط، 1979م.

**8. ابن خلكان أبو العباس شمس الدين احمد بن محمد بن أبي بكر:**

– وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، دط، دت.

**9. ابن رشيق أبو علي الحسن:**

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1401هـ – 1981م.

**10. ابن سعيد المغربي:**

– المُغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4، 1993م.

**11. ابن سينا:**

– المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، دط، 1969م.

**12. ابن قتيبة:**

– الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

**13. ابن كثير القرشي أبو الفداء إسماعيل بن عمر:**

– تفسير القران العظيم، تحقيق:سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1418هـ – 1997م.

**14. ابن مسلم القشيري أبو الحسين مسلم بن الحجاج:**

– صحيح مسلم، تحقيق: نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ط1، 1427هـ– 2006م.

**15. ابن هشام أبو محمد عبد الملك:**

– السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دد، دد، دط، دت.

**16. ابن واصل جمال الدين محمد بن سالم:**

– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، تحقيق: جمال الدين الشباك، دد، دط، نشره عن مخطوطات كمبردج وباريس واستانبول.

**17. أبو العماد شهاب الدين أبي الفلاح عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري الحنبلي الدمشقي:**

- شذرات الذهب في أخبار من ذهب،تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1410هـ- 1989م.

**18. أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرج الأنصاري الخزرجي الأندلسي ثم القرطبي:**

- التذكرة بأحوال الموتى وأمور الآخرة، تحقيق: الصادق بن محمد بن إبراهيم، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع بالرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1425هـ.

**19. أبو هلال العسكري:**

- جمهرة الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد الحميد قطامش، دار الجيل، لبنان، ط2، دت.

**20. أحمد السيد الهاشمي:**

- جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1،1431 هـ- 2010م.

**21. بديع الزمان الهمذاني أبو الفضل أحمد بن الحسين:**

- مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1421هـ- 2000م.

**22. الثعالبي أبو منصور عبد الملك:**

- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1460هـ- 2000م.

**23. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر:**

- الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دد، دد، ط2، 1384هـ-1965م.

- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1418هـ - 1998م.

**24. الجرجاني أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد:**

- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ودار المدني، القاهرة وجدة، د.ط، د.ت.

**25. الحميدي أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي:**

- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، دط، 1996م.

**26. الذهبي أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد عثمان بن قايماز:**

- سير أعلام النبلاء، بيت الأفكار الدولية، الأردن والسعودية، دط، دت.

**27. الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عُمر بن أحمد:**

- أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1419 هـ- 1998م.

**28. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي:**

- مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ- 2000م.

**29. السيد أدى شير:**

- الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، مصر، ط2.

**30. السيوطي جلال الدين عبد الرحمن:**

- حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1387هـ- 1968م.

**31. القرطاجني أبو الحسن حازم:**

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1986م.

**32. القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد:**

- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424 هـ - 2003م.

**33. القزويني زكريا بن محمد بن محمود الكوفي:**

-غرائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1421هـ- 2000م.

**34. الكندي أبو يوسف يعقوب بن إسحاق:**

– رسالة الكندي الفلسفية، تحقيق وتقديم وتعليق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، القسم الأول: كتاب الفلسفة الأولى– رسالة حدود الأشياء ورسومها، الفاعل الحق والفاعل النَّاقص، تناهي جرم العالم مالا نهاية له، وحدانية الله وتناهي جرم العالم.

**35. المقري التلمساني أحمد بن محمد:**

– نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، لبنان ط1، 1419هـ – 1998م.

**2– المعاجم والقواميس:**

**36. إبراهيم فتحي:**

–معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، دط، 1986م.

**37. ابن زكريا أبو الحسين أحمد بن فارس:**

– مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دد، دط، دت.

**38. ابن منظور الإفريقي المصري أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:**

– لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 2008م.

**39. الأزهري أبو منصور محمد بن أحمد:**

– تهذيب اللغة، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، دط، دت.

**40. الزبيدي السيد محمد مرتضى الحسيني:**

– تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 21407هـ– 1987م.

**41. الزركلي خير الدين:**

– الأعلام (قاموس تراجم: لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، دار العلم للملايين، لبنان، ط5، 1980م.

**42. الحموي شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله:**

- معجم البلدان، دار صادر، بيروت، دط، دت.

**43. الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن إبراهيم:**

- القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1420هـ- 1999م.

**44. الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني:**

- الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1419هـ- 1998م.

**45. إميل يعقوب، وبسام بركة، ومي شيخاني:**

- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي- إنكليزي- فرنسي)، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.

**46. بطرس البستاني:**

- محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان، دط، 1998م.

**47. جميل صليبا:**

- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982.

**48. جلال الدين سعيد:**

- معجم المصطلحات والشَّواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2004م.

**49. سعيد علوش:**

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1405هـ- 1998م.

**50. كرم البستاني وآخرون:**

- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، لبنان، ط:29، دت.

**51. كوكب دياب:**

- المعجم المفصل في الأشجار والنباتات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ- 2001م.

**52. لطفي الشربيني:**

- معجم مصطلحات الطّب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، دت.

**53. لطيف زيتوني:**

- معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- إنجليزي- فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002م.

**54. مجدي وهبه وكامل المهندس:**

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

**55. مجمع اللغة العربية:**

- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

**56. محمد علي التهانوي:**

- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج ورفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996م.

**57. محمد عناني:**

- المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي- عربي) (معجم)، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط3، 2003م.

**58. عبد الواحد لؤلؤة:**

- موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية- الرومانس- الدرامه والدرامي- الحبكة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983م.

**<u>3- الدواوين والشروح:</u>**

**59. أبو تمام:**

- الديوان: بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط4، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت.

**60. البحتري:**

- الديوان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1415هـ- 1995م.

**61. الحطيئة:**

- الديوان، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1413هـ- 1992م.

**62. الزوزني أبو عبد الله الحسين بن أحمد:**

- شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م.

**63. المتنبي أبو الطيب:**

- شرح ديوان المتنبي: وضعه: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 1407هـ- 1986م.

- الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، دط، 1403هـ - 1983م.

**64. امرؤ القيس جندب بن حجر الكندي:**

- الديوان، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، دط، دت.

**65. قيس بن الخطيم:**

- الديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، لبنان، دط، دت.

**<u>4- الكتب العربية الحديثة:</u>**

**66. إبراهيم خليل:**

- بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1431هـ- 2010م.

**67. إبراهيم صحراوي:**

- السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان والجزائر، ط1، 1429هـ- 2008م.

**68. أبو الحسن سلام:**

- الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004م.

**69. أبو القاسم الشابي:**

- الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3، 1985م.

**70. إحسان عباس:**

- تاريخ الأدب الأندلسي(عصرسيادة قرطبة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.

- تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978م.

**71. أحمد آدم الثويني:**

- فن الأسلوب (دراسة تطبيقية عبر العصور الأدبية)، دار صفاء، عمان، ط1، 1427هـ-2006م.

**72. أحمد محمد النعيمي:**

- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس النشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م.

**73. أحمد محمد ويس:**

- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1426هـ - 2005م.

**74.أحمد هيكل:**

- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، مصر، ط14، دت.

**75. أحمد يوسف خليفة:**

- مصادر الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002م.

**76. إريش فروم:**

- الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة:صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1990م.

**77. آمنة بلعلى:**

- تحليل الخطاب الصوفي( في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2000م.

**78. إيليا الحاوي:**

- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1987م.

**79. إيمان الجمل:**

- المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007م.

**80. أيمن محمد ميدان:**

- الحوار الأدبي بين المشرق والمغرب(المتنبي والمعري نموذجين)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2004م.

**81. بايةغيبوب:**

- الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية (مائة عام من العزلة لـ: غابرييل غارسيا ماركيز) أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012م.

**82. بشير بويجرة محمد:**

- بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970- 1986) جماليات وإشكاليات الإبداع، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2001م- 2002م.

**83. بشير خلدون:**

- الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981م.

**84. بوشعيب الساوري:**

- النص والسياق( ابن شُهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي دراسة لرسالة التوابع والزوابع)، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007م.

**85. جابر عصفور:**

- المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، الهيئة العامة للكتاب، دط،1983م.

**86. جرجي زيدان:**

- تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، مصر، دط، دت.

**87. جمال مباركي:**

- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه، الجزائر، دط، 2003م.

**88. جميل صليبا:**

– المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982.

**89. جواد علي:**

– المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، العراق، ط2، 1413هـ- 1993م.

**90. حسن بحراوي:**

– بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب ط1، 1990.

**91. حسن عباس:**

– نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، دم، دط.

**92. حسن نجمي:**

– شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م.

**93. حسن نور الدين:**

–الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، دار الكتاب الحديث، لبنان، ط1، 1423هـ – 2002م.

**94. حسين خمري:**

– فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

**95. حسين علام:**

– العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان الجزائر ط11431هـ – 2010م.

**96. حسين علي الزعبي:**

– النقد في رسائل النقد الشعري (حتى نهاية القرن الخامس الهجري)، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت، دمشق، ط1، 1422هـ-2001م.

**97. حميد ادم الثويني:**

– فن الأسلوب (دراسة تطبيقية عبر العصور الأدبية)، دار صفاء، عمان، ط1، 1427هـ- 2006م.

**98. حميد لحمداني:**

- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط3، 2000م.

**99. حنا الفاخوري:**

- الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجيل، لبنان، ط1، 1986م.
- الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، لبنان، ط2، 1411هـ – 1991م.

**100. دعد الناصر:**

- المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

**101. ذو النون المصري الجمل وزملاؤه:**

- المنتخب من عصور الأدب، عالم الكتب، مصر، دط، دت.

**102. رابح العوبي:**

- فن السخرية في أدب الجاحظ (من خلال كتاب التربيع والتدوير والبخلاء والحيوان)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1409هـ– 1989م.

**103. زكي مبارك:**

- النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة العصرية، لبنان، دط، 1931م.

**104. سالم عبد الرزاق سليمان المصري:**

- شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، دط، 2000م.

**105. سعيد يقطين:**

- السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، دط، دت.
- قال الراوي ( البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1997م.
- من قضايا التلقي والتأويل (تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية، 1995م.

**106. سليمان حسين:**

- مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 1999م.

**107. سيزا أحمد قاسم:**

- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984م.

**108. شعيب حليفي:**

- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية)، النايا للدراسات والنشر والتوزيع – الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سوريا، الجزائر، ط1، 2013م.

- الرحلة في الأدب العربي(التجنس...آليات...خطاب المتخيل)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

- شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان: المغرب، منشورات الاختلاف: الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ – 2009م.

**109. شفيع السيد:**

- فصول من الأدب المقارن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007م.

**110. شوقي ضيف:**

- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1995م.

- الرحلات، دار المعارف، القاهرة،، ط4، دت.

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط12، دت.

- الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط9، دت.

- تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف، مصر، دط، 1996م.

**111. الصادق قسومة:**

- طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000م.

**112. صدوق نور الدين:**

- البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994م.

**113. ضياء الكعبي:**

– السرد العربي القديم (الإنسان الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005م.

**114. عاطف جودة نصر:**

– الخيال مفهوماته ووظائفه، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ولبنان، ط1، 1998م.

**115. عبد الإله الصائغ:**

– الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1986م.

**116. عبد الأمير مهدي الطائي:**

– المقامات أصالة وفنا وتراثا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001 م.

**117. عبد الرزاق حميدة:**

– شياطين الشعراء (دراسة تاريخية نقدية مقارنة، تستعين بعلم النفس)، مكتبة الأنجلو المصرية، دد، دت.

**118. عبد العالي بوطيب:**

– مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، سوريا، المغرب، دط، 1999م.

**119.عبد العزيز عتيق:**

– الأدب العربي الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.

– في البلاغة العربية (علم المعاني البيان البديع)، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2009م.

**120. عبد الله إبراهيم:**

– موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000م.

**121. عبد الله الغذامي:**

– القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1994م.

– المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب ولبنان، ط3، 2006م.

**122.عبد الله حامدي:**

– الرواية العربية والتراث قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، دط، 2003م.

**123. عبد الله سالم المعطاني:**

– ابن شُهيد وجهوده في النقد الأدبي، منشأة المعارف، مصر، دط، دت.

**124. عبد الله سليم الرشيد:**

– شعر الجن في التراث العربي (مظاهر وقضايا ودلالات)، دد، الرياض، ط1، 1433هـ-2012م.

**125. عبد المالك مرتاض:**

– النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983م.

– في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

– القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968م.

**126. عبد المتعال الصعيدي:**

– بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ملتزم للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت.

**127. عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح:**

– أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1999م.

**128. عروة عمر:**

– الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه (دروس). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2000م.

**129. عز الدين إسماعيل:**

– الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م.

**130. علي الغريب محمد الشناوي:**

– فن القص في النثر الأندلسي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003م.

**131. علي بن محمد:**

- النثر الأدبي الأندلسي (في القرن الخامس مضامينه وأشكاله)، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1990م.

**132. علي عشري زايد:**

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1417هـ - 1997م.

**133. علي محمد سلامة:**

- الأدب العربي في الأندلس (تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه)، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 1989م.

**134. عمر بن قينة:**

- فن المقامة ي الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2007م.

**135. عمر محمد طالب:**

- عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

**136. عمر محمد عبد الواحد:**

- شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى، مصر، ط1، 2003م.

**137. عمرو عيلان:**

- الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة (دراسة سوسيو بنائية)، الفضاء الحر، الجزائر، دط، 2008م.

**138. غالب هلسا:**

- المكان في الرواية العربية (الرواية العربية واقع وآفاق)، دار ابن رشد، لبنان، ط1، 1981م.

**139. غسان حمدون:**

- تفسير من نسمات القرآن (كلمات وبيان)، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، دد، دط، دت.

**140. فتح الله أحمد سليمان:**

- الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1425هـ – 2004م.

**141. فتحي محمد معوض أبو عيسى:**

- الفكاهة في الأدب العربي (الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري)، الشركة الوطنية الطباعة والنشر، الجزائر، دط،1970 م.

**142. فوزي عيسى:**

- الرسالة الأدبية في النثر الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2002م.
- الهجاء في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ط12، دت.

**143. فيكتور الكك:**

- بديعات الزمان، ترجمة: فؤاد أفرام البستاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، دط، 1960م.

**144. قادة عقاق:**

- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

**145. قصي عدنان سعيد الحسيني:**

- فن المقامات بالأندلس( نشأته وتطوره سماته)، دار الفكر، الأردن، ط1، 1419هـ–1999م.

**146. كاميليا عبد الفتاح:**

- الشعر العربي القديم (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب)، المطبوعات الجامعية، مصر، (د.ط)، 2008م.

**147. كمال أبو ديب:**

- الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، لبنان، ط1، 2007م.

**148. لؤي علي خليل:**

- عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007م.

**149. محمدالباردي:**

- الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية، 1993م.

**150. محمد الداهي:**

- شعرية السيرة الذهنية(محاولة تأصيل)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008م.

**151. محمد الصالح سليمان:**

- الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

**152. محمد الطمار:**

- تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط.

**153. محمد بوعزة:**

- تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان: المغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون: لبنان، منشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 1431هـ – 2010م.

**154. محمد تنفو:**

- النص العجائبي (مائة ليلة وليلة إنموذجا)، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010م.

**155. محمد حسن قجه:**

- محطات أندلسية(دراسات في التاريخ والأدب والفن الأندلسي)، الدار السعودية للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1405هـ– 1985م.

**157. محمد رضوان الداية:**

- في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر ودار الفكر، بيروت ودمشق، ط1، 1421هـ– 2000م.

**158. محمد سعيد محمد:**

- دراسات في الأدب الأندلسي، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2001م.

**159. محمد شفيع الدين السيد:**

- الخيال القصصي في التجربة الأندلسية بين المحاكاة والإبداع، السعودية، ط1، 1417هـ – 1996.

**160. محمد صلاح زكي أبو حميدة:**

– دراسات في النقد الأدبي الحديث، دد، دط، 1426هـ– 2006م.

**161. محمد عبد السلام كفافي:**

– في الأدب المقارن(دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971م.

**162. محمد عزام:**

– شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م.

**163. محمد غنيمي هلال :**

– الأدب المقارن، دار الثقافة ودار العودة، دد، دط، دت.

ـ الأدب المقارن، دار الثقافة، دار العودة، القاهرة، ط3، 1962م.

**164. محمد مفتاح:**

– تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت والمغرب، دط، دت.

**165. مرشد أحمد:**

– البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005م.

**166. مصطفى الشكعة:**

– الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ط4، 1979م.

**167. مها حسن القصراوي:**

– الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م.

**168. موهوب مصطفاي:**

– المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،1982م.

**169. ميجان الرويلي وسعد البازعي:**

– دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط3، 2002م.

**170. ميساء سليمان الإبراهيم:**

- البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011م.

**171. ناصر عبد الرزاق الموافي:**

- القصة العربية...عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، دار النشر للجامعات، مصر، ط3، 1417هـ- 1997م.

**172. ناهضة ستار:**

- بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2003م.

**173. نبيلة إبراهيم:**

- فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، دط، دت.

**174. النذير مصمودي:**

- مشاهد يوم الحساب، دار البعثة، قسنطينة، دط، دت.

**175. نضال الشمالي:**

- الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2006م.

**176. نضال صالح:**

- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012م.

**177. نعمان محمد أمين طه:**

- السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية، مصر، ط1، 1978م.

**178. نورة بنت محمد بن ناصر المري:**

- البنية السردية في الرواية السعودية(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 1429هـ - 2008م.

**179. هجيرة لعور(بنت عمار):**

- الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2009م.

**180. ياسين النصير:**

- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، ط1، 2009م.

**181. يحيى بوعزيز:**

- أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة خاصة، 2009م.

**182. يوسف أبو العدوس:**

- البلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999م.

**5- المراجع المترجمة:**

**183. أرسطو طاليس:**

- الخطابة (الترجمة العربية القديمة)، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، دد، ط1، 1979م.

- فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1435هـ - 2014م.

**184. بول ريكور:**

- من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، ط1، 2001م.

**185. تزفتان تودوروف:**

- مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م.

**186. جنيت وآخرون:**

- الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، دط، دت.

**187. جيرار جنيت:**

- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م.

**188. ر.م. ألبيريس:**

- تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط وعويدات، باريس وبيروت، ط2، 1982م.

**189. روجرب هينكل:**

- قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب، مصر، دط، 2005م.

**190. ريكاردو جان:**

- قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2004م.

**191. سيغموند فرويد:**

- الحلم وتأويله، ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1982م.

- تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص: نظمي لوقا، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الهلال، مصر، ربيع الأول 1382هـ- أوت 1962م.

**192. غاستون باشلار:**

- جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1404هـ- 1984م.

**193. فيليب هامون:**

- سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013م.

**194. يوري لوتمان:**

- مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون للمقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988م.

**6- المراجع الأجنبية:**

**195 .B.I, VITEAN:**

-Aconcise dictionary of correct English, huder and stawften, London, 1979.

**196.Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard :**

- Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, Librairie générale française, 1996.

**197.Gèrard genette :**

- Figures 3 ,éditions du seuil, paris, 1972 .

**198**. Le petit Larousse 2010, en couleur, librairie Larousse, 2009, Paris, édition anniversaire de la semeuse.

**199**. Le Robert, catalogue général, rentrée 2006/2007,

**200**. Macmillan English Dictionary (for advanced learners), international student edition. Second edition.

**201. Philip d.morehead:**

- The new americanWebster( handy collrge dictionary), the penguin rogrts college thesaurus in dictionary from,:

**202. Pière- Georges catax :**

- Anthologie du conte fantastique Français, librairie josè corti, paris, 2004 .

- Le conte Fantastique en France de nodier de Maupassant, librairie jose corti, pari, 1951.

**7- الرسائل والأطروحات الجامعية:**

**203. إبراهيم موسى حَاسِر السَّهلي:**

- تجديدات الأندلسيين في النثر العربي، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1407هـ- 1987م.

**204. أحمد جاب الله:**

– الأبعاد الموضوعية والفنية في الرسائل الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004م– 2005م.

**205. أمل بنت محسن سالم رشيد العميري:**

– المكان في الشعر الأندلسي (عصر ملوك الطوائف)، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1427هـ – 2006م.

**206. الخامسة علاوي:**

– العجائبية في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، 2008م– 2009م.

**207. رشيد قريبع:**

– الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي(دراسة مقارنة)، دكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2002م– 2003م.

**208. ساهرة عليوي حسين العامري:**

– المكان في شعر ابن زيدون، مذكرة ماجستير، جامعة بابل، 1429هـ–2008م.

**209. سعدلي سليم:**

– تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012م.

**210. صخر علي المحيسن:**

– البنية الدلالية والسردية في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2005م.

**211. صدام حسين محمود عمر:**

– مقامات بديع الزمان الهمذاني بين التصنع والتصنيع، رسالة ماجستير، جامعة الحاج الوطنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها. 2006م.

**212. فاطمة بدر حسين:**

– العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، 2003م.

**213. محمد الصالح خرفي:**
- جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه علوم، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005- 2006م.
**214. مريم مناع:**
- بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2007- 2008م.
**215. مشاعل بنت عبد الله بن عوض باقازي:**
- مستويات الأداء البلاغي في أدب ابن شُهيد الأندلسي، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1427هـ - 2006م.
**216. نورة بنت إبراهيم العنزي:**
- العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، مذكرة ماجستير، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1957م.
**217. نورة بنت محمد بن ناصر المري:**
- البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 1429هـ - 2008م.

**8- المجلات والدوريات:**

**218.** أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل:
مج:11، ع:01.
**219.** الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة:
- ع:04، 1417هـ - 1996
**220.** الأكاديمي، جامعة بغداد:
- 2007م.
**221.** البحرين الثقافية:
- مج:11، ع:38، مارس 2004م.
**222.** التراث الأدبي، فصلية دراسات الأدب المعاصر:
- ع:08.

**223.** التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا:
- ع:97، 1425هـ – 2005م.
- ع:104.
- ع:79، 2003م.
**224.** جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، السعودية:
- ج:16، ع:28، شوال 1424هـ.
**225.** جامعة بابل للعلوم الإنسانية، جامعة بابل:
- مج:20، ع:02، 2013م.
**226.** جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت، العراق:
- مج:14، ع:14، اذار2007م.
- مج:18، ع:09، 2011م.
- مج:19، ع:07، تموز 2012م.
**227.** جامعة دمشق، دمشق:
- مج:27، ع:01- 02، 2011م.
- مج: 24، ع: 01-02، 2008م.
- مج:19، ع:01 – 02.
**228.** جذور، السعودية:
- ج:15، م:08، شوال 1424هـ – ديسمبر 2003 م.
**229.** الجوبة الثقافية، السعودية:
- ع: 30، شتاء 1432هـ – 2011م.
**230.** حراء علمية ثقافية فصلية، جمهورية مصر العربية:
- ع: 15، السّنة الرابعة (أبريل- يونيو) 2009م.
**231.** حوليات الجامعة التونسية، تونس:
- ع:29، 1988م.
**232.** الخطاب، تيزي وزو، الجزائر:
- ع:02، ماي 2007م.

**233.** دراسات أندلسية، تونس:

- ع:18، 1418هـ – 1997م.

**234.** دراسات موصلية، العراق:

- ع:26، شعبان 1430هـ – آب 2009م.
- ع: 21، رجب1428هـ– آب 2008م.

**235.** العربي، الكويت:

- ع: 62، أكتوبر 2005م.

**236.** العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة:

- ع: 02، جوان 2002م.

**237.** العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة:

- ع: 13، 2000م.

**238.** فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر:

- ع:62، 2003م.
- مج:12، ع:03، خريف 1993م.
- مج:01،ع:02، يناير 1981م.
- ج:01، مج:16، ع:03، 1997م.
- مج:12، ع:01، 1993م.

**239.** القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة المثنى:

- مج:06، ع:30– 04، 2007م.

**240.** قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة:

**241.** كلية الآداب واللغات، بسكرة:

- ع:13، جوان 2013م.
- ع:10، جوان 2010م.

**242.** المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة:

- ع: 04، 2008م.

-ع:09، 2013م.

**243.** اللغة العربية وآدابها، العراق:

- ع:09، 2010م.

**9- الملتقيات والمؤتمرات:**

**244.** أعمال اللقاء الثقافي الذي نظمه مختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب، 29 ديسمبر 2011م.

**245.** أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة باجي مختار، جامعة عنابة، الجزائر، 1995.

**246.** حلقة الشعرية المغاربة، ورشة الرواية 06 حلقة بحث خاصة بالروائي الجزائري: الطاهر وطار، جامعة الجزائر المركزية، 2007- 2008م.

**247.** محاضرات الملتقى الدولي السادس عبد الحميد بن هدوقة للرواية، 2003م، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، برج بوعريريج.

**248.** الملتقى الدولي الكتابة النسوية: التلقي وخطاب التمثلات، المركز الوطني للبحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، 02 جانفي 2010م،

**249.** ملتقى السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002م. ع:02.

**250.** من الإعجاز العلمي في القرآن الكريم الزمكانات، المؤتمر العالمي الثامن للإعجاز العلمي في القرآن والسنة.

**251.** ندوة "الحكي الفانتاستيكي في الرواية العربية: مقاربات في النوع"، بنمسيك بالدار البيضاء، 25 ماي 2012م.

**252.** ورشة الرواية 08 حلقة بحث خاصة بالروائي المغربي: محمد عز الدين التازي، 2009- 2010م.

**10- المواقع الالكترونية:**

**253. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 20/ 08/ 2012، 16:00.

(www.tiohreen.edu.sy/Faculty%20of%20arts%20masters%20-thesis)،

**254 . تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 30/ 01/ 2012، 12:15.

( www .alarabimag .com /article.asp? art=6012&id=230 ) ،

255 تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 12/ 08/ 2013، 16:00.
(www.folkulturebh.org/ar/index.php?issue=2)
256. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 20/ 08/ 2012، 16:00.
(www.Sawah−mag−com/articledt.aspx?idau=203)
257. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 02/ 08/ 2013، 18:30.
(www.adabfan.com/old/criticism/162/html)
258 تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 22/ 07/ 2013، 16:00.
(www .aljabriabed .net/n33_05nahal .2 .htm)
259. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 22/ 07/ 2012، 16:40.
(www.aljabriabed.net/n:03−12abdeah.ht)
260. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 14/ 08/ 2013، 16:00.
(http://www.doroob.com/archives/?p=10338)
تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 20/ 08/ 2013، 19:30.
(http://www.arrafid.ae/arrafid/p20_3-2012.html)
261. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 13/ 05/ 2014، 16:30.
(http://rewayatnet.net/forum/showthread.php?t=2908)
262. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 22/ 06/ 2014، 14:30.
(www.  annour magazine. htm)
263. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 20/ 08/ 2012، 13:15.
(www . oocities. Org / bahaa 22002 / alshar2 .htm)
264. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 20/ 08/ 2012، 16:00.
(www .adabihani .com / inf / articles php  actionshow&id= 7à)
265. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 25/ 08/ 2014، 16:00.
(tajarbs .blogsport .com /2011 /10 /blog-post4779.html)
266. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 25/ 08/ 2014، 16:00.
(adabwanaqd .blogspot .com /2008/05/blog-post_6119 .html)
267. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 25/ 08/ 2014، 16:00.
(kalimatabira .blogspot .com /2008 /02 /blog_3038 html)
268. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع: 16/ 07/ 2012، 20:00.
(bouarfah.blogspot.com/2012/12/blog-post-6375.html)

**269. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 12/ 08/ 2014، 15:30.
(www.Arrafid.ae/arrafid/p102012.htm)
**270. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 07/ 07/ 2014، 16:00.
()www.alitthad.com/paper.php
**271. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 12/ 07/ 2014، 19:00.
(www.odabsham.show.php? Sid=65268)
**272. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 23/ 08/ 2014، 20:00.
(www.awu.sy/archive/mokifadaby/406/mokf406-007.htm)
**273. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 20/ 07/ 2014، 14:15.
(www.Ahwar.org/debat/show.art.asp?aid=2112)
**274. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 19/ 08/ 2014، 13:00.
(www.ahewar.org/debat/show.art?aid:396592)
**275. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 20/ 08/ 2014، 18:30.
(http://www.qabaqaosayn.com/node/1458)
**276. تاريخ وتوقيت زيارة الموقع:** 20/ 08/ 2014، 16:00.
(http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=56407)

# فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

# فهرس
# الجداول والأشكال

# فهرس الجداول



# فهرس الأشكال